



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS, LÓGICA Y  
FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

TESIS DOCTORAL

# LA REFERENCIALIZACIÓN EN LA NARRATIVA DE STENDHAL Y ALEJO CARPENTIER

Emilio Ernesto Delgado Chavarría

Directoras:

Dra. Margarita Alfaro Amieiro

Dra. María Amelia Fernández Rodríguez

Madrid, 2015



## Índice

Índice de esquemas	7
Índice de tablas	9
Agradecimientos	11
Introducción	13
Capítulo I. Marco teórico	23
1. Antecedentes	23
1.1. Antecedentes de lecturas concernientes a Carpentier	23
1.2. Antecedentes de lecturas concernientes a Stendhal	34
2. Objetivos del estudio y explicación de conceptos	51
2.1. Objetivos generales	51
2.2. Objetivos específicos	52
2.3. Explicación de conceptos	52
2.3.1. Proceso de referencialización, significación y comprensión lectora	52
2.3.2. Ideología y discurso (y su relación con el referente)	59
2.3.3. Temática y comparación	66
2.3.4. Valores y hechos en el discurso	72
2.4. Ejecución de los objetivos	73
3. Justificación	75
4. Corpus	76
Capítulo II. Análisis formal en Alejo Carpentier y en Stendhal	79
A. Alejo Carpentier	79
1. <i>El reino de este mundo</i>	79
1.1. Estudio de la fábula	79
1.2. Estudio de la trama	95
2. <i>Los pasos perdidos</i>	107
2.1. Estudio de la fábula	107

2.2. Estudio de la trama	132
3. <i>El acoso</i>	149
3.1. Estudio de la fábula	149
3.2. Estudio de la trama	157
4. <i>El siglo de las luces</i>	172
4.1. Estudio de la fábula	172
4.2. Estudio de la trama	185
5. <i>El recurso del método</i>	194
5.1. Estudio de la fábula	194
5.2. Estudio de la trama	216
6. <i>La consagración de la primavera</i>	232
6.1. Estudio de la fábula	232
6.2. Estudio de la trama	258
7. <i>El arpa y la sombra</i>	282
7.1. Estudio de la fábula	282
7.2. Estudio de la trama	293
<b>B. Stendhal</b>	311
8. <i>Les Cenci</i>	311
8.1. Estudio de la fábula	311
8.2. Estudio de la trama	330
9. <i>San Francesco a Ripa</i>	339
9.1. Estudio de la fábula	339
9.2. Estudio de la trama	346
10. <i>Le Rouge et le Noir</i>	354
10.1. Estudio de la fábula	354
10.2. Estudio de la trama	377
11. <i>La Chartreuse de Parme</i>	397
11.1. Estudio de la fábula	397
11.2. Estudio de la trama	420



Capítulo III Análisis del discurso en Alejo Carpentier y en Stendhal	437
1. El auditorio	437
1.1. Carpentier y los espacios	437
1.2. Stendhal y las emociones	453
2. Argumentos y valores	467
2.1. Identificación de valores en Carpentier	467
2.1.1. Intelectuales, revolución y marxismo	469
2.1.2. Historia, identidad y amor (erótico)	488
2.1.3. ¿Escritura política o arte por el arte en Carpentier?	499
2.1.4. Estructura y fundamentos de los valores	506
2.1.5. Principios y jerarquía en la argumentación	518
2.2. Identificación de valores en Stendhal	520
2.2.1. El individuo	524
2.2.2. El amor (las emociones)	530
2.2.3. El derecho (el poder institucional)	548
2.2.4. La libertad	554
2.2.5. ¿Esteticismo o escritura política en Stendhal?	560
2.2.6. Estructura y fundamento de los valores en el discurso de Stendhal	567
2.2.7. Principios y jerarquía en la argumentación	582
3. Situación argumentativa	586
3.1. Situación argumentativa en Carpentier	586
3.2. Situación argumentativa en Stendhal	587
Conclusiones	591
1. Análisis formal	592
1.1. Estructura del conflicto	592
1.2. Orden en la organización del texto	594
1.3. Acción narrativa	598

1.4. Características de la escritura de Carpentier (el realismo maravilloso) y de Stendhal (el realismo romántico)	601
1.5. Temas en la escritura de Carpentier y Stendhal	606
1.6. Reflexiones finales de la comparación temático-estructural	614
2. Análisis del discurso	622
2.1. Auditorio al que se dirigen los escritores y estrategia para conseguir una actitud favorable de éste	622
2.2. Hechos (valores) que los escritores defienden en sus discursos	625
2.3. Género al que se orienta el discurso de los escritores	646
2.4. Lugares utilizados en la argumentación de los escritores	650
2.5. Situación argumentativa	652
2.6. Reflexiones finales sobre el discurso	654
Referencias bibliográficas	657

## Índice de esquemas

Esquema 1	Actitud de Ti Noel frente al conflicto	92
Esquema 2	Actitud de Henri Christophe frente al conflicto	93
Esquema 3	Actitud de Paulina Bonaparte, Mlle. Floridor y Lenormand de Mezy frente al conflicto	94
Esquema 4	Estructura actancial de <i>El reino de este mundo</i>	106
Esquema 5	Conflicto de <i>Los pasos perdidos</i>	129
Esquema 6	Intriga de <i>Los pasos perdidos</i>	130
Esquema 7	Tiempo en <i>Los pasos perdidos</i>	144
Esquema 8	Estructura actancial en <i>Los pasos perdidos</i>	148
Esquema 9	Trama de <i>El acoso</i>	160
Esquema 10	Instancias narrativas en <i>El acoso</i>	162
Esquema 11	Orden de los hechos según el tiempo de la trama en <i>El acoso</i>	163
Esquema 12	Orden de los hechos según el tiempo de la fábula en <i>El acoso</i>	163
Esquema 13	El tiempo en <i>El acoso</i>	164
Esquema 14	Motivos más frecuentes en las relaciones entre los personajes en <i>El acoso</i>	169
Esquema 15	Estructura actancial de <i>El acoso</i>	170
Esquema 16	Conflicto de <i>El siglo de las luces</i>	182
Esquema 17	Estructura actancial de <i>El siglo de las luces</i>	193
Esquema 18	Conflicto en <i>El recurso del método</i>	212
Esquema 19	Intriga en <i>El recurso del método</i>	214
Esquema 20	Instancias narrativas en <i>El recurso del método</i>	226
Esquema 21	Estructura actancial de <i>El recurso del método</i>	230
Esquema 22	Tipos de conexión de los eventos en <i>La consagración de la primavera</i>	236
Esquema 23	Exordio en <i>La consagración de la primavera</i>	237
Esquema 24	Conflicto en <i>La consagración de la primavera</i>	252
Esquema 25	Trama en <i>La consagración de la primavera</i>	261
Esquema 26	Vida de Enrique	263
Esquema 27	Representación del destino en <i>La consagración de la primavera</i>	264
Esquema 28	Ubicación del interludio (secuencia retrospectiva) en <i>La consagración de la primavera</i>	273
Esquema 29	Instancias narrativas en <i>La consagración de la primavera</i>	274
Esquema 30	Estructura actancial de <i>La consagración de la primavera</i>	281
Esquema 31	Trama en <i>El arpa y la sombra</i>	300
Esquema 32	Voces narrativas en <i>El arpa y la sombra</i>	301
Esquema 33	Tiempo verbal en el primer capítulo de <i>El arpa y la sombra</i>	302
Esquema 34	Tiempo verbal en el segundo capítulo de <i>El arpa y la sombra</i>	303
Esquema 35	Tiempo en <i>El arpa y la sombra</i>	304

Esquema 36	Estructura actancial de <i>El arpa y la sombra</i>	309
Esquema 37	Conflicto en <i>Les Cenci</i>	326
Esquema 38	Fuerzas actanciales en <i>Les Cenci</i>	337
Esquema 39	Fuerzas actanciales en <i>San Francesco a Ripa</i>	353
Esquema 40	Decisiones de Julien Sorel en <i>Le Rouge et le Noir</i>	357
Esquema 41	Relación entre Julien Sorel y la señora de Rênal	360
Esquema 42	Conflicto en los personajes de <i>Le Rouge et le Noir</i>	369
Esquema 43	Intriga en <i>Le Rouge et le Noir</i>	375
Esquema 44	Estructura actancial en <i>Le Rouge et le Noir</i>	396
Esquema 45	Conexiones de los eventos en <i>La Chartreuse de Parme</i> y propuesta de Balzac	399
Esquema 46	Lucha de poder de los nobles en <i>La Chartreuse de Parme</i>	419
Esquema 47	Estructura actancial concerniente a Gina	432
Esquema 48	Estructura actancial de <i>La Chartreuse de Parme</i>	435
Esquema 49	Forma en que se relacionan la <i>intelligentsia</i> , el marxismo y la revolución en el discurso de Carpentier	508
Esquema 50	El amor-erótico en el discurso de Carpentier	509
Esquema 51	La historia en el discurso de Carpentier	510
Esquema 52	Valores de los que se vale la argumentación de Stendhal	571

## Índice de tablas

Tabla 1	Motivos ligados y libres de <i>El reino de este mundo</i>	95
Tabla 2	Motivos dinámicos y estáticos de <i>El reino de este mundo</i>	99
Tabla 3	Cuadro comparativo entre Carpentier y C.L.R. James	103
Tabla 4	Motivos introductorios, ligados y libres de <i>Los pasos perdidos</i>	132
Tabla 5	Motivos dinámicos y estáticos de <i>Los pasos perdidos</i>	140
Tabla 6	Motivos introductorios, ligados y libres de <i>El acoso</i>	157
Tabla 7	Motivos dinámicos y estáticos de <i>El acoso</i>	160
Tabla 8	Motivos introductorios, ligados y libres de <i>El siglo de las luces</i>	185
Tabla 9	Motivos dinámicos y estáticos de <i>El siglo de las luces</i>	188
Tabla 10	Motivos introductorios, ligados y libres de <i>El recurso del método</i>	216
Tabla 11	Pensamiento de El Estudiante y Primer Magistrado (enfoque narrativo) en <i>El recurso del método</i>	220
Tabla 12	Motivos dinámicos y estáticos de <i>El recurso del método</i>	223
Tabla 13	Motivo con el que inicia y finaliza <i>La consagración de la primavera</i>	247
Tabla 14	Motivos ligados y libres de <i>La consagración de la primavera</i>	258
Tabla 15	Representación de la repetición en <i>La consagración de la primavera</i>	262
Tabla 16	Motivos dinámicos y estáticos de <i>La consagración de la primavera</i>	268
Tabla 17	Orden de exposición de la trama en <i>La consagración de la primavera</i>	269
Tabla 18	Motivos introductorios, ligados y libres de <i>El arpa y la sombra</i>	293
Tabla 19	Motivos dinámicos y estáticos de <i>El arpa y la sombra</i>	297
Tabla 20	Exposición, exordio e inicio de la narración en <i>Les Cenci</i>	315
Tabla 21	Cuadro comparativo entre la muerte de Béatrix y Lucrèce	328
Tabla 22	Motivos introductorios, ligados y libres de <i>Les Cenci</i>	330
Tabla 23	Motivos introductorios, ligados y libres de <i>San Francesco a Ripa</i>	347
Tabla 24	Motivos introductorios, ligados y libres de <i>Le Rouge et le Noir</i>	377
Tabla 25	Motivos dinámicos y estáticos de <i>Le Rouge et le Noir</i>	386
Tabla 26	Función de los motivos estáticos de <i>Le Rouge et le Noir</i>	389
Tabla 27	Motivos introductorios, ligados y libres de <i>La Chartreuse de Parme</i>	420



## Agradecimientos

La elaboración de una tesis doctoral es un trabajo solitario. Por ello, el apoyo de algunas personas es fundamental para la finalización del mismo. Es por esa razón que quiero expresar mis agradecimientos a Margarita Alfaro Amieiro y a María Amelia Fernández Rodríguez. Desde el inicio de los cursos doctorales Margarita me introdujo en nuevas lecturas que han ampliado mis horizontes, y durante el curso de la investigación su sensibilidad y, sobre todo, la confianza y la libertad que me ha otorgado han sido importantes para la formulación de las ideas que esta tesis contiene. Además, gracias a ella pude comprender el método temático-estructural que me ha dado una perspectiva diferente de la literatura. A Amelia le debo el conocer un renovado campo de estudios, la retórica, y he aprendido de ella la importancia de la organización en la investigación para conseguir mejores resultados. Asimismo, quedo en deuda con ambas por la minuciosa lectura que hicieron de mi trabajo. Finalmente, quiero expresar mi gratitud a mi madre y a mi hermano por el apoyo incondicional a todo lo que me he propuesto hacer en esta vida. Y por último, y no por ello menos importante, agradezco a Lohitzune por acompañarme en mi soledad.





## Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar el proceso de referencialización en las narrativas de Stendhal, seudónimo de Henri Beyle (1783-1842), y de Alejo Carpentier (1904-1980); además de identificar el papel que desarrolla la ideología en el discurso de cada escritor. Desde el punto de vista técnico, lingüístico o semántico, no es posible estudiar el referente en un texto literario de entenderse éste como algo que apunta a una verdad o a una falsedad, puesto que los elementos que lo conforman remiten a una situación ficcional y no a una verdad real. En este sentido, la expresión más conveniente a emplear sería la representación de lo real. Siendo fiel al uso de este término, lo que se ha investigado es cómo Stendhal y Carpentier representan, simbolizan o evocan la realidad.

Se ha preferido mantener el término de referencia porque se quiere enfatizar que en el tipo de novelas creadas por estos dos escritores existe un factor que los diferencia de los novelistas contemporáneos, a saber: en sus escrituras hay una voluntad que exige al lector leer sus textos como algo que remite a un hecho, a un acontecimiento o a una experiencia personal, es decir, hay una intención denotativa. En otras palabras, Stendhal y Carpentier tienen el propósito de evocar el mundo real. En Stendhal esta intención se puede identificar en las intervenciones del autor, algo que Georges Blin clasificó como *du dedans y du dehors* (*Stendhal et le problèmes du roman*, 1954). En el caso de Carpentier la evocación de lo real se encuentra en los elementos paratextuales (prólogos y epílogos). La mayor parte de sus novelas analizadas poseen un proemio o un apéndice que certifica que la obra literaria está basada en algún hecho, acontecimiento real o experiencia de vida. El preámbulo más importante se encuentra en *El reino de este mundo* (1949). En él, Carpentier afirma que sus textos se fundamentan a partir de una documentación rigurosa que respeta la verdad histórica. Por supuesto, esta evocación a lo real no la entendemos como la realidad del mundo. Por ello, no hemos buscado en sus escrituras verdades o falsedades, más bien hemos clasificado la intención referencial como característica particular de sus textos, como parte de sus respectivos estilos; a los cuales podemos denominar referenciales, pues sus novelas se caracterizan por la ambición de describir hechos o acontecimientos reales.

Emplear el vocablo referencial y no el de representación puede parecer irrelevante, sin embargo no es así, ya que lo que caracteriza a las narrativas de Stendhal y Carpentier es al mismo tiempo lo que los define, el estilo es su escritura individual. Es esta particular forma de escribir la que ha servido de guía para fijar la manera en que nos hemos acercado a sus

escrituras, es decir, a partir de esta característica se ha establecido la metodología. Y dado que lo que los define es su intención de contar un acontecimiento, la primera pregunta que nos hemos planteado es qué es lo que nos están contando (el tema) y cómo lo hacen (la estructura). Para responder al qué acudimos a la metodología de Javier del Prado Biezma (el modelo temático estructural), y para contestar al cómo nos auxiliamos de las ideas de Boris Tomachevski.

La temática en literatura es problemática. El conflicto reside en la relación entre el ejercicio de abstracción que hace el lector para dilucidar el asunto del que trata la obra, y los aspectos formales de la misma. Es ahí donde es conveniente emplear la forma de lectura propuesta por Javier del Prado (*Análisis e interpretación de la novela*, 2000), puesto que su método implica dejar que la estructura hable por sí misma. Del Prado parte de la convicción de que la forma de exponer el asunto debe estar en armonía con el tema que el escritor se ha propuesto narrar<sup>1</sup>. La estrategia operativa que se infiere de este modo de lectura consiste en buscar el tema a partir del análisis estructural. De ahí que para cada novela estudiada se desarrolle un apartado que consiste en la identificación de los motivos que encarnan al héroe del relato, con el fin de determinar la estructura actancial de cada novela.

Los resultados son notables. En lo que concierne a Stendhal, impresiona la existencia de una constante que se repite en todas sus novelas: la fuerza actancial que mueve a sus héroes es algo que el escritor llama *esprit vif*, que no es simplemente la pasión, es un concepto filosófico y político. Es filosófico porque se trata de una visión de vida: el mundo, el único que cuenta, es el que el individuo configura. Y es político porque esta concepción de vida constituye un mecanismo de resistencia a una forma de organización social que tiene como efecto indirecto anular la humanidad de la persona. El *esprit vif* es la manera con que Stendhal se posiciona frente a la modernidad.

En lo que respecta a Carpentier, llama la atención que en buen número de ocasiones el motivo que mueve a sus personajes es la búsqueda. Hemos interpretado al héroe carpenteriano como la búsqueda de una expresión artística. En *La consagración de la primavera* (1978) sus dos protagonistas vagan por el mundo tratando de crear y desarrollar su arte. El mundo, en especial el latinoamericano con sus constantes revoluciones e inestabilidad política, aparece como algo adverso a ellos. En *Los pasos perdidos* (1953), novela en la que la mayoría de

---

<sup>1</sup> “Una lectura temático-estructural nace del convencimiento de que el eje paradigmático, en el que se acumulan de manera redundante las diferentes capas de la formulación de un tema (...) y el eje sintagmático (que constituye el desarrollo actancial y temporal de una estructura narrativa ...) deben tener una profunda relación entre sí (...) esta relación de causalidad es para nosotros la razón misma de la estructuración dinámica de toda obra literaria: la matriz profunda que organiza todo su devenir y todo su alcance referencial” (Del Prado, 2000: 299-300).

críticos han visto el tema identitario, encontramos que el asunto que trata es cómo crear arte en un contexto tan difícil y complejo como el latinoamericano. Incluso la tragedia del héroe de *El acoso* (1956) tiene su origen en su dificultad para ser arquitecto (para Carpentier la arquitectura es arte) debido a los vaivenes políticos de su país. La política importa a Carpentier, pero sólo como impedimento a lo que realmente le preocupa: la creación artística.

Así pues, el método de Javier del Prado ha revelado en el caso de Carpentier a un escritor más preocupado por problemas estéticos que por asuntos políticos; y con Stendhal sucede lo contrario, encontramos a un narrador más interesado en lo político (sobre todo en lo que respecta al derecho) que en cuestiones estéticas. Si aceptamos la idea de que el tema responde a la forma en que el escritor presenta la historia, no debe resultar extraño comprender que el genio artístico de Carpentier reside en la manera en que expone sus relatos: la trama es más importante que el asunto que describe en las novelas, pues su interés principal está en la forma artística. Mientras, la genialidad de Stendhal se encuentra en las ideas que contiene la narración, y no tanto en la manera de ordenar los eventos narrados, ya que su obsesión principal es una cuestión más filosófica y política que artística. No es gratuito que Balzac pidiese indulgencia a los lectores franceses por la falta de empeño artístico en Stendhal, pues éste se aproximaba más a un pensador que a un escritor<sup>2</sup>:

Precisamente, para estudiar cómo se desarrolla el genio artístico de ambos escritores se han seguido las ideas de Tomachevski (*Teoría de la literatura*, 1928), porque su método permite mayores posibilidades de revelar los mecanismos literarios que se utilizan en la descripción de hechos o acontecimientos. Los planteamientos de Tomachevski han posibilitado saber cómo Stendhal y Carpentier evocan la realidad, razón por la cual en cada novela se han analizado los acontecimientos tal y como suceden en la narración (la fábula), y los hechos tal y como son presentados por el narrador (la trama). En la fábula se han identificado los acontecimientos en su sucesión temporal, el reconocimiento de las relaciones recíprocas entre los personajes, el establecimiento del conjunto de eventos que ponen en marcha la narración, los elementos que configuran el conflicto y lo que determina la intriga y el desenlace. En el estudio de la trama se ha prestado especial atención a la identificación de los tipos de motivos, a la manera en que se narran las situaciones que determinan la composición inicial –y las relaciones– de los personajes, el tipo de narrador (los modos de implicación narrativa), el uso del tiempo, la utilización de lugares, los procedimientos

---

<sup>2</sup> Il écrit à peu près dans le genre de Diderot, qui n'était pas écrivain; mais la conception est grande et forte; mais la pensée est originale, et souvent bien rendue. Ce système n'est pas à imiter. Il serait trop dangereux de laisser les auteurs se croire de profonds penseurs (Balzac, 1840: 1972, 632).

empleados por el escritor para la introducción de motivos, y el modo en que se organiza el texto.

Entre las conclusiones más importantes extraídas a partir del método de lectura de Tomachevski destacan el tratamiento del conflicto y el desarrollo de la acción narrativa por parte de los escritores estudiados. En las novelas de Carpentier casi no existen conflictos entre los personajes, mientras que en los relatos de Stendhal la complejidad en las relaciones de los personajes es esencial para comprender el asunto propuesto por el narrador. Y es ahí, por los recursos literarios que cada uno emplea, donde pueden visualizarse sus correspondientes talentos. Carpentier logra generar intriga centrándose en la manera de contar la historia y no en la complejidad del conflicto, para ello se vale, en la mayoría de ocasiones, del uso del tiempo. Stendhal, por su parte, está más interesado en desarrollar el drama, por lo cual para él es importante plantear lo mejor posible una situación, auxiliándose de la minuciosa construcción psicológica de sus protagonistas, siendo las relaciones entre éstos lo que moviliza el texto. Para Stendhal no se trata únicamente de contar una historia, sino el pensamiento que produce y que configura a sus héroes. De forma que el objetivo de la narración no es el evento contado en sí mismo, más bien son las relaciones dramáticas de los personajes. En definitiva, el método de Tomachevski, combinado con las ideas de Javier del Prado Biezma, ha servido para ejecutar el primer objetivo de la tesis: deshacer la realidad rememorada por Stendhal y Alejo Carpentier.

El segundo gran objetivo del presente trabajo es indagar en la función que desempeña la ideología en la narrativa de Stendhal y Carpentier. Para comprender el empleo que hacemos del concepto de ideología no hay que perder de vista el significado que hemos dado a la referencia en los primeros párrafos de la introducción. Tal y como se ha mencionado, si por referencia se entiende cuando el lenguaje se remite a un hecho real, la ideología vendría a ser aquello que deforma la realidad. Sin embargo, el tipo de referencia al que aludimos es especial, literaria, que expresa una particular forma de escritura, una narrativa caracterizada y definida por la intención de contar un hecho real. Dado que aceptamos que en un lenguaje literario la referencia siempre se dirige a un hecho ficcional y no real, damos por supuesto que todo lo que cuentan los escritores no es real. No obstante, aún aceptando esta premisa, la intención referencial quedaría sin analizar. Es decir, no basta con separar y demostrar la falsedad o veracidad del hecho real en que se sustentan las narrativas de Stendhal y Carpentier; de hacerlo así únicamente mostraríamos que son escritores y no historiadores o sociólogos, pero lo poético de su escritura, que es la intención referencial, quedaría sin estudiar. Tal situación lleva a preguntarse: ¿cómo abordar la intención referencial?

Cuando Roland Barthes analiza la relación entre el lenguaje denotado y connotado (*La aventura semiológica*, 1985), a pesar de que éstos desarrollan funciones opuestas, la manera en que ambos se relacionan es de superposición (imbricación). Es posible analizar la relación dependiendo de la perspectiva, mas nunca aislados por completo. Por esta razón no se puede analizar la intención referencial en Stendhal y Carpentier evaluando si los hechos reales en los que se basa su escritura son falsos o verdaderos, se debe examinar cómo se relaciona el hecho real con la ficción. Barthes proporciona una idea de cómo realizarlo:

Cualquiera que sea la manera en que “maquilla” el mensaje denotado, la connotación no lo agota: siempre subsiste algo de “denotado” (sin lo cual el discurso sería imposible) y los connotadores son siempre, en última instancia, signos discontinuos, “erráticos”, naturalizados por el mensaje denotado que los vehicula. En cuanto al significado de connotación, tiene un carácter a la vez general, global y difuso; es, si se quiere, un fragmento de ideología (...) (Barthes, 2009a: 103).

La definición de Barthes es útil para entender que la ideología en el plano literario no es necesariamente algo que deforma, sino que es algo que acompaña al acontecimiento real, y lo hace, según Paul Ricoeur, introduciendo valores (*Ideología y utopía*, 1996).

En efecto, basándose en los planteamientos de Clifford Geertz, Ricoeur planteó que la ideología no sólo tiene la función de deformación, también realiza papeles de integración y conservación de identidades. Es ahí donde los procesos semióticos de las culturas desempeñan un papel importante, porque contribuyen a crear los imaginarios sociales. La ideología no es exclusivamente aquello que está en relación con la verdad, también es un proceso de producción de significado e ideas; es cierto que tiene una función de encubrimiento (y algunas veces de legitimación) pero, al mismo tiempo, introduce valores.

Así se llega a la idea de que la intención referencial en Stendhal y Carpentier se debe tratar como algo ideológico, no en el sentido peyorativo, sino como algo positivo, como la manera en que estos dos escritores introducen sus valores, su visión de mundo. En el caso de Carpentier, tal perspectiva permite comprender que el realismo maravilloso no fue únicamente una técnica literaria que pretendía sumarse al género fantástico. El realismo maravilloso no consistía en crear pasajes narrativos caracterizados por hechos extraordinarios o exagerados. Había algo más.

Tal sospecha se ve reforzada mediante la lectura de los trabajos de Teodosio Fernández<sup>3</sup>, en los que demuestra que muchos mitos americanos, como la existencia de

---

<sup>3</sup> Fernández, 2013: “Francisco Menéndez frente a Alejo Carpentier, o sobre la vigencia de los mitos de la conquista”, en *América sin nombre*, n°18, 67-77.

ciudades perdidas y la supuesta actitud enajenada de los conquistadores que iban en busca de ellas, se basaba en una verdad histórica, pero no en la que establece Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo*. Se trataba más bien una verdad prosaica, menos espectacular, que obedecía al sentido común y no a la imaginación desbordada. Las innumerables expediciones que dieron lugar a esos mitos tenían por finalidad cartografiar la geografía americana. Sin embargo, Carpentier omitió tal verdad, prefirió la realidad mágica, porque ésta dotaba de identidad al continente latinoamericano frente a la civilización europea.

La ideología en este caso no tiene únicamente la función de deformación, es selección u omisión de hechos con el fin de crear imaginarios culturales. Por esta razón, consideramos que para estudiar la ideología de Stendhal y Carpentier es necesario identificar los valores que defienden en sus relatos y la forma en que los fundamentan, de esa manera se abordaría el mensaje que ellos quieren comunicar en sus respectivos discursos, descubriendo así su visión de mundo. Para ello, pensamos oportuno auxiliarnos de los planteamientos de Ch. Perelman y Olbrecht-Tyteca (*Tratado de la argumentación*, 1957), puesto que sus ideas permiten el estudio de la retórica del discurso, y al hacerlo se estaría entrando de lleno en la ideología de cada autor.

En este sentido, para el análisis del discurso nos hemos centrado en identificar el tipo de auditorio al que se dirige la argumentación de los escritores; asimismo, hemos establecido el género al que pertenece cada razonamiento. Igualmente, hemos detallado los valores que los escritores defienden en sus juicios o conceptos; y a partir del reconocimiento de tales valores se ha indagado en la posibilidad de establecer un principio de jerarquía en la argumentación. Finalmente, se ha determinado en contra de qué adversario se orienta el discurso de los novelistas, lo que podría definirse como la referencia del discurso.

Las conclusiones del análisis del discurso han sido interesantes, y posibilitan conocer mejor en qué consiste el realismo maravilloso de Carpentier, y el *esprit vif*, la pasión y el amor en Stendhal. En lo que respecta a éste último, los valores de su discurso pueden comprenderse únicamente si se conoce contra quién los opone. Su adversario es la vida moderna, el progreso económico y social que ya podía vislumbrarse en las sociedades europeas del siglo XIX. Téngase en cuenta que la categoría moderna es una condición que se aplica a un momento histórico específico desde la perspectiva actual. Como es normal, en la época de Stendhal no existía el valor con ese nombre. Stendhal entiende la vida moderna en dos sentidos. Por un lado, las excesivas instituciones con sus enormes cuerpos de leyes y, por el otro, la ligereza de espíritu, la *fatuité* de la que le habla el príncipe Korasoff a Julien Sorel, o el *savoir-vivre* que le enseña Gina del Dongo a Fabrice.

A la vida moderna Stendhal opone el *esprit vif*, la pasión y el amor, siendo el conflicto de valores lo que determina la estructura de sus dos novelas y algunos de sus relatos. El esquema de sus narraciones podría representarse así: en primer lugar surge un asesinato, en segundo lugar se enjuicia a los acusados y finalmente se condena a los culpables. Lo que se lleva a juicio no es el delito, el acto criminal, lo que se juzga son los valores, la moral, lo que representan los héroes stendhalianos. A Julien Sorel se le mata porque no es bueno para la sociedad que los oportunistas se consideren modelos a seguir. A los nobles toscanos no les interesa el homicidio de Fabrice, sino la lucha por el poder político. Y Béatrix termina en la guillotina para evitar que se cometan más parricidios. Tales situaciones hacen preguntarse qué es lo que realmente se penaliza en la sociedad moderna. Para Stendhal la respuesta están en la naturaleza humana.

Para el escritor francés no se puede medir al ser humano en términos de bueno o malo, éstas son categorías propias del catolicismo romano, que sorprendentemente (y por fines que no responden a causas humanitarias) se trasladaron a los ordenamientos jurídicos modernos. No se trata de que el ser humano sea superior a las leyes a las que se somete, sino que los fines de las leyes responden a intereses que van en sentido contrario a la naturaleza humana. Mientras la modernidad persigue la eficacia, la medida, el resultado, lo humano para Stendhal no entiende de metas. En definitiva, el *esprit vif* es aquello que no se puede normar, y en tanto que no se puede gobernar sobre el mismo, las sociedades modernas buscan su erradicación, bien a través de la pena de muerte como en el caso de Béatrix Cenci o Julien Sorel, o bien mediante el aislamiento perpetuo como ocurre con Fabrice del Dongo.

En cuanto al realismo maravilloso de Carpentier, éste vendría a ser un discurso estético destinado a los escritores latinoamericanos, el cual se estructura a partir de tres valores fuertemente relacionados: la literatura, la religión y la política. Para Carpentier la realidad tiene dos lecturas: la descripción de los hechos tal y como suceden (la verdad real) y la interpretación de los mismos (la verdad literaria). Esta idea sería la clave para comprender los pasajes maravillosos de sus novelas. Por ejemplo, uno de los fragmentos maravillosos de *El reino de este mundo* —quizás el más importante— es la ejecución de Mackandal. El episodio puede interpretarse de dos maneras. La primera es la que realiza el francés Lenormand de Mezy: para el colono, el líder de los esclavos muere. El hecho real sería la muerte de Mackandal. Sin embargo, para los esclavos Mackandal sobrevive al ajusticiamiento. Tal circunstancia, la creencia de los esclavos, sería la verdad literaria. Ahora bien, la verdad real siempre estará en confrontación con la verdad literaria. A lo largo del relato se pueden encontrar más pasajes donde ambas verdades se confrontan. Lo maravilloso es elegir la

verdad literaria y no la verdad real. El final del texto conlleva implícitamente una disputa entre estas dos formas de entender la realidad: el lector puede interpretar que Ti Noel muere o bien que se transforma en alguna otra cosa.

Hay otro valor que interviene en esta contienda de interpretaciones: la fe (la religión). Para Carpentier, la literatura tiene la función de interpretar los hechos con la finalidad de dar sentido a la vida, pues los hechos por sí mismos no generan significado. Al narrar la vida, al hablar sobre ella, al hacer literatura, el hombre se crea un propósito, una finalidad. Vivir literariamente es vivir una vida llena de sentido, pero para hacerlo se requiere tener fe, ya que la interpretación de los hechos no genera certezas. La fe para Carpentier es lo que ayuda a sus personajes a elegir la verdad literaria por encima de la verdad real, de manera que lo maravilloso de la realidad no consiste en creer en ilusiones o fantasías. Lo sorprendente no radica en que los personajes de Carpentier encuentren ciudades europeas en lo profundo de las selvas, o que se vean sorprendidos por una lluvia de mariposas, lo maravilloso es que la razón de ser de sus personajes dependa de algo tan frágil como son las creencias.

Finalmente, el tercer valor que integra el realismo maravilloso es la política. Ésta debe entenderse únicamente en lo que se limita al papel que la cultura (en general el arte) debe desempeñar en la vida social. Carpentier no cuestiona ningún orden social, no es su tema. Así, el realismo maravilloso pretende que la función del escritor (el artista) sea reconocida en la sociedad latinoamericana. La novela que mejor retrata tal pretensión es *Los pasos perdidos*. En ella, el héroe reconoce que en América Latina se puede vivir literariamente, pero, desgraciadamente, no es posible ser reconocido como artista, porque la región carece de la infraestructura cultural necesaria que permita reconocer tal función. En este entendido, el realismo maravilloso enuncia la auténtica voluntad de Carpentier: el deseo de que Latinoamérica tenga la infraestructura cultural necesaria (similar a Europa) donde al escritor se le pueda reconocer. En estos términos debía entenderse el llamado que Carpentier hace a sus colegas en el prólogo de *El reino de este mundo*.

En términos generales, se puede concluir que desmontar la realidad a la que hacen referencia Stendhal y Carpentier ha consistido en saber de qué hablan en sus narrativas y cómo lo hacen, además de identificar los valores que introducen en su discurso para crear sus respectivas visiones de mundo. El tema de Carpentier es el papel de la cultura en la sociedad latinoamericana, mientras que el Stendhal es cómo responder a la vida moderna. La manera en que cada uno traslada el tema a sus relatos es centrándose en la exposición del relato mediante sofisticadas técnicas artísticas en el caso de Carpentier, y a través del buen empleo de las relaciones dramáticas entre sus personajes en lo que respecta a Stendhal. Finalmente, el



valor que introduce Carpentier en sus novelas consiste en ver la realidad como una lucha de interpretaciones, donde es necesario elegir aquélla que le dé un significado a la vida. Para ello se necesita fe, que no es creer en el evento mágico sino en el poder de la interpretación. En esta tarea el escritor (el artista) es fundamental, ya que su papel es interpretar el mundo. En el caso de Stendhal, éste se enfoca en mostrar que lo humano es algo difícil de normar, de modernizar podría decirse. Si así se pretende se corre el riesgo de perder la esencia de la mujer y el hombre, que es el *esprit vif*.

Antes de proceder a los capítulos centrales del trabajo, cabe adelantar por qué hemos comparado a Stendhal con Carpentier. La razón no reside en que uno haya influido sobre el otro. Tal y como se menciona en el marco teórico, sólo un pasaje en las obras analizadas de Carpentier hacen referencia a Stendhal. Además, como se ha visto, tanto Stendhal como Carpentier tratan temas diferentes y los desarrollan de distinta manera.

El auténtico motivo de la comparación es formal. Tanto Stendhal como Carpentier tienen la intención de narrar acontecimientos reales (por ejemplo, Stendhal la batalla de Waterloo y Carpentier la revolución de los esclavos de Santo Domingo, entre otros eventos). Su escrituras tienen en común la intención referencial, pero hasta ahí llega el parecido, ya que los procedimientos para llevar a cabo la voluntad referencial son diametralmente opuestos. Por este motivo, la comparación no se basa en estudiar los paralelismos entre ambos, pues no los hay. Lo que se ha hecho es identificar los procedimientos formales que cada uno utiliza para evocar la realidad (los temas que tratan, las maneras en que los ejecutan y los valores que argumentan en sus discursos). En virtud de ello es oportuno señalar que no es importante en este trabajo si se analiza primero las novelas de Carpentier y después las obras de Stendhal (de hecho, se ha comenzado analizando primero las obras de Carpentier), pues la investigación recae sobre aspectos formales y, como se ha dicho, éstos no guardan semejanzas.

Así pues, el estudio se ejecuta a través de tres grandes capítulos: el primero presenta el marco teórico utilizado y explica las referencias y conceptos que se han tomado en consideración para el desarrollo de la investigación. El segundo está dedicado al análisis formal, donde se identifican los temas que tratan los escritores y cómo los desarrollan en sus relatos. El tercero, dedicado al examen del discurso, analiza los valores que los escritores defienden en sus relatos y la manera en que los fundamentan. Finalmente, un apartado final presenta las conclusiones del trabajo.

Las conclusiones de esta tesis confirman el carácter antitético de Stendhal y Carpentier, pero no sólo en la elección de los temas, también en la manera en que se estructuran sus novelas. Sin embargo, mantienen un factor común: el poder que le atribuyen a la literatura. Si

Stendhal y Carpentier vivieran, es probable que no comulgaran con los modelos narrativos actuales, porque la narración para ellos no fue simplemente un entretenimiento. La literatura era para ellos un poderoso medio para conservar lo más profundo de la humanidad en el caso de Stendhal, y para recordar el poder de la cultura en la fundación de sociedades en lo que concierne a Carpentier.

# Capítulo I

## Marco teórico

Para el desarrollo de este primer capítulo, en primer lugar se presentan los aspectos más destacables de algunas de las lecturas más relevantes sobre Carpentier y Stendhal. Posteriormente se exponen los objetivos, se explican las definiciones que éstos contienen, y cómo éstas se relacionan al interior de los mismos objetivos, además la forma en que se aplicarán al modo de lectura. Finalmente, se muestra el corpus sobre el cual recaerá el trabajo.

### 1. Antecedentes

No existen antecedentes de un estudio comparado entre Stendhal y Carpentier, pero sí lecturas sobre cada uno de los autores. En cuanto a Carpentier, son destacables los trabajos de Klaus Müller-Berg (*Alejo Carpentier. Estudio Biográfico-crítico*, 1972), Roberto González Echevarría (*Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, 1977), Anke Birkenmaier (*Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo*, 2006) y Teodosio Fernández (*Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*, 1998; *Francisco Menéndez frente a Alejo Carpentier, o sobre la vigencia de los mitos de la conquista*, 2013; Estudio preliminar en *El reino de este mundo*, 2014). Sobre la obra de Stendhal, destacan la crítica que hiciera Balzac en la *Revue parisienne* (*Études sur M. Beyle (Frédéric Stendhal)*, 1840), así como las aportaciones de Erich Auerbach (*Mimesis*, 1942), Georges Blin (*Stendhal et les problèmes du roman*, 1954), Gérard Genette (*Figures II*, 1969), Javier del Prado Biezma (*Historia de la literatura francesa*, 1994), y Michel Crouzet (*Regards de Stendhal sur le monde moderne*, 2010). También son interesantes los comentarios sobre *De l'Amour* (1822) de Ortega y Gasset (*Estudios sobre el amor*, 1939) y Tzvetan Todorov (*Stendhal: amor y egotismo*, versión en castellano: *Vivir solo juntos*, 2011).

#### 1.1. Antecedentes de lecturas concernientes a Carpentier

Klaus Müller-Bergh analiza la obra de Carpentier de forma tradicional y didáctica. Investiga las fechas y el contexto sociocultural de las obras publicadas hasta 1972. Müller-Bergh identifica dos ideas repetitivas en las novelas de Carpentier: la creencia de que Europa

se encuentra en un estado de decadencia<sup>4</sup>; y el uso del tiempo y el mito que acompaña al desarrollo de sus temas narrativos. La noción de que Europa está en decadencia tiene sus orígenes, según Müller-Bergh, en las filosofías de Marx y Spengler, y en las tesis del movimiento surrealista francés. Tal suposición permitió a Carpentier considerar que América Latina se encontraba en un estado de desarrollo más vital que el continente europeo. En cuanto el uso del tiempo y el mito, son herramientas que Carpentier usa en perfecta combinación con los temas que aborda en la mayoría de las novelas, lo que imprime un carácter intelectual a sus relatos. Müller-Bergh califica de expresionista el estilo de Carpentier. El autor entiende el barroco como un estilo que tiene por objetivo definir el objeto, precisar lo creado, mientras que el realismo maravilloso constituye una estética que mezcla realismo y fantasía, y que se sustenta en el registro histórico.

Müller-Bergh centra su análisis en *Los pasos perdidos* (1953), relato del que estudia el tiempo, los personajes y el estilo, y sobre el que identifica cuatro fuentes históricas: *El Orinoco ilustrado, historia natural, civil y geográfica de este gran río y de sus caudalosas vertientes* (1741) de José Gumilla; *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* (1816) de Humboldt; *Reisen in British Guyana in den Jahren 1840-1844* (1847) de Richard Schomburgk; y *Vom Roroima Zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1923* (1923) de Theodor Koch-Grünberg. Para el autor, los temas centrales de esta novela son el artista y la creación en ambientes hostiles, la decadencia cultural de occidente, la afirmación y los valores positivos de América, y la interpretación y

---

<sup>4</sup> Éste no es un tópico sólo de Carpentier, sino de buena parte de escritores caribeños. En García Márquez, por ejemplo, también pueden encontrarse planteamientos de este tipo, como sucede en *El amor en los tiempos del cólera* (1981), donde la casa de la familia de uno de los personajes más europeizados, Juvenal Urbino, es descrita de forma decadente: “La independencia del dominio español, y luego la abolición de la esclavitud, precipitaron el estado de decadencia honorable en que nació y creció el doctor Juvenal Urbino. Las grandes familias de antaño se hundían en silencio dentro de sus alcázares desguarnecidos. En los vericuetos de las calles adoquinadas que tan eficaces habían sido en sorpresas de guerras y desembarcos de bucaneros, la maleza se descolgaba por los balcones y abría grietas en los muros de cal y canto aun en las mansiones mejor tenidas, y la única señal viva a las dos de la tarde eran los lánguidos ejercicios de piano en la penumbra de la siesta” (García Márquez, 1999: 32). Compárese la anterior descripción con ésta hecha por Carpentier, en la que a pesar de estar describiendo la casa del protagonista Pío IX en una ciudad italiana, Senigallia, es prácticamente una descripción del Caribe, y donde al igual que en la descripción de García Márquez, aquí también se hace referencia a un piano: “Los tiempos eran malos. Y, con ello, la casa solariega de los condes Mastai-Ferrati había venido a menos. Mal ocultaban los retratos de familia, las marchitas tapicerías, los grabados algo cagados de mosca, los altos aparadores y desvaídas cortinas, el creciente deterioro de paredes con la humedad, debido a las muchas goteras, cubría de feas manchas pardas que se ensanchaban, implacablemente, con el correr de los días. Hasta crujía ya los viejos pisos de madera cuyos primores de ebanistería empezaban a largar taraceas desincrustadas por las intemperies. Cada semana se le reventaban dos o tres cuerdas más al añejo pianoforte, de amarillento teclado, donde María Virginia y María Olimpia se empeñaban todavía en tocar, a dos o cuatro manos, sonatinas de Muzio Clementi, piezas del Padre Martini o unos Nocturnos, fingiendo que no advertían el silencio de ciertas notas que, por ausentes del instrumento, habían dejado de responder al tacto desde hacía varios meses” (Carpentier, 1979: 1979, 22).

supresión del tiempo. Müller-Bergh concluye que el uso del tiempo en *Los pasos perdidos* se funde a cabalidad con el tema de la creación artística:

El artista tiene que conformarse a enfrentar su destino dentro de su propio ámbito temporal. La inmortalidad, el dominio sobre el tiempo, consiste en guerra sin tregua para fijar y plasmar los límites del eterno diseño por la obra de arte, como la composición del músico que mide, ordena y somete el tiempo convirtiendo los derechos de autor en derechos sobre el tiempo. La única manera de viajar al pasado y recobrar momentáneamente lo transcurrido se logra a través de la función intermitente del recuerdo desencadenado por un sonido, un olor o un sabor que trae íntimas inclinaciones, hondas vivencias de otros tiempos (Müller-Bergh, 1972: 179-180).

Müller-Bergh finaliza su análisis identificando un rasgo típico de la estética de Carpentier: la alegoría. La realidad a la que se refiere Carpentier en *Los pasos perdidos* es de lo más abstracta, pues los nombres de los lugares tienen connotaciones simbólicas y metafóricas. Asimismo, los diálogos y la expresión de sentimientos de los personajes reproducen referencias literarias, y no vivencias emocionales. Si a esto se le agrega el particular uso del modo verbal subjuntivo, que como es sabido tiende a neutralizar los tiempos verbales, se obtiene una realidad fuera del tiempo, es decir, el objetivo inicial propuesto por el autor (retratar a América Latina como un lugar fuera del tiempo). De esta forma la novela se convierte en algo que remite a una realidad figurada, alegórica. Así, Müller-Bergh concluye valorando el estilo culto y el marcado carácter escrito de la prosa de Carpentier, rasgo estilístico que le facilita realizar arquitecturas verbales complejas, lo cual exige un gran esfuerzo de atención por parte del lector, además de presuponer que éste posee un gran conocimiento de las culturas europea y americana.

Roberto González Echevarría emplea como metodología la lectura de las novelas de Carpentier a partir de la vida del escritor y de las ideas –filosóficas y culturales– que en ese momento estaban en auge y que, por tanto, debieron influir en él. Por otra parte, González desarrolla significados de lectura en función de los motivos. La dinámica consiste en identificar relaciones ocultas entre los textos de Carpentier con otros textos, es decir, en buscar la intertextualidad general de la obra de Carpentier. El significado que se genera de esa interpretación no pretende principalmente entender la novela en sí, sino establecer conexiones entre ésta y otras culturas e ideas o, si se prefiere, crear un significado textual pero mediado por las relaciones de la obra de Carpentier con otros textos y tradiciones culturales.

Para González, el realismo maravilloso no es un movimiento estético, mucho menos es un género literario. Tampoco considera que todas las novelas de este escritor deban leerse bajo ese signo. Si por realismo maravilloso se entiende algo equivalente a lo fantástico, la única novela fantástica de Carpentier sería *El reino de este mundo* (1949). Si se opta por un significado más amplio –por su relación con la historia–, son tres las novelas que pueden señalarse bajo esa etiqueta: la ya mencionada, *Los pasos perdidos* y *El siglo de luces* (1962).

González organiza las novelas de Carpentier en función de ciclos determinados por las influencias culturales que éste tuvo a lo largo de su vida. De 1920 a 1923 el escritor se ve influenciado por Spengler<sup>5</sup> y por los estudios sobre la religión afrocubana; durante este período produce *¡Ecué-Yamba-Ó!* (1933). De 1949 a 1959 es Sartre quien influye en la escritura de Carpentier. Circunstancia que se refleja en que en sus se pregunta por la situación del escritor en América Latina. Corresponden a esta etapa *Los pasos perdidos* y *El acoso* (1956)<sup>6</sup>. De 1950 a 1977 la influencia proviene, a juicio de González, de la cábala, siendo la concepción lúdica de la escritura lo más característico de este periodo del escritor, son parte de esta fase *El siglo de las luces*, *El recurso del método* (1974) y *Concierto Barroco* (1974).

Para González, el prólogo de *El reino de este mundo* no tiene importancia como teoría literaria, pero sí es fundamental por las ideas que allí se plantean, sobre todo por la concepción de la escritura que formula Carpentier. González entiende el realismo maravilloso como una manera de leer los textos del escritor; su interpretación se fundamenta en un párrafo del prólogo que hace referencia a la relación entre las fechas y cronologías de las ficciones con la historia<sup>7</sup>. González considera que éstas tienen significados ocultos y, por lo tanto, deben ser interpretadas. Por esta razón, su análisis es muy minucioso con las fechas que se mencionan en los relatos, con el fin de darle un significado al texto. De esta forma, González entiende el realismo maravilloso como:

La magia, la maravilla, será la circunstancia entre la disposición numérica de la historia y la del texto: mediante ella se salvará la dualidad entre el ser y el cosmos (González, 2004: 199-200).

---

<sup>5</sup> A diferencia de Müller-Bergh, González no atribuye al pensamiento de Carpentier ninguna influencia marxista.

<sup>6</sup> La novela fue publicada en 1956, pero es probable que el relato haya sido escrito con anterioridad, puesto que en 1954 Carpentier publicó un fragmento de la misma en la revista *Les Temps Modernes*.

<sup>7</sup> “Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes –incluso secundarios–, de lugares hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y cronologías” (Carpentier, 1949: 2010, 14).

Dotar de significado a las fechas que se desarrollan en la acción narrativa lleva a González a realizar un análisis numerológico de la casi totalidad de la obra de Carpentier. En *Los pasos perdidos* advierte un aparente error de la novela: el relato se desarrolla en forma de diario de viaje, y en el subcapítulo diez del capítulo tercero se menciona el día martes cuando debería ser lunes<sup>8</sup>. Posteriormente, en el capítulo quinto, el narrador expresa que los días lunes han dejado de ser importantes para él<sup>9</sup>. González interpreta este hecho como una característica de la autorreferencialidad de la obra de Carpentier. *Los pasos perdidos* simula el libro de viaje del protagonista, que tiene sólo seis capítulos y finaliza un sábado. González lo atribuye a que el sábado es el día de la ficción, de los saturnales, del carnaval. El diccionario de símbolos de J.E. Cirlot le lleva a significar este dato como la representación de la muerte del narrador-protagonista. Así, la omisión del día lunes en el diario y el cierre de éste en sábado le conducen a la siguiente conclusión:

Esta lectura, la de aceptar la identificación del narrador con el autor de ficción, nos habría llevado a la conclusión de que *Los pasos perdidos* es una obra inconclusa, de la misma manera que *El libro de la Gran Sabana* y la pieza musical del protagonista quedaron sin terminarse. Tal lectura corroboraría, por supuesto, la inconclusión señalada por el sábado recurrente. Si, por otro lado, tomamos en cuenta el orden simbólico que emerge el error y las fechas del texto, incluyendo el lunes, tendríamos que aceptar la presencia de una fuente de autoridad superior –Carpentier– responsable de urdir la interconexión de los textos (González, 2004: 244).

Las relaciones ocultas que encuentra González son particulares. En el *El siglo de las luces* identifica diversos anacronismos, siendo uno de los más evidentes la referencia a *El manifiesto comunista* de Marx y Engels en un diálogo entre Víctor, Ogé y Esteban. Ogé pronuncia una frase muy semejante a otra de *El manifiesto comunista*<sup>10</sup>, sin embargo, el período que abarca la novela es de 1789 a 1809, mientras que el texto de Marx y Engels fue publicado por primera vez en 1848. Según González, éste y otros anacronismos tienen la función de integrar el pasado y el futuro:

Los anacronismos cumplen la función de señalar la densidad del campo histórico abarcado por el texto, el cual integra el pasado y el futuro en un mismo

---

<sup>8</sup> Klaus Müller-Bergh también menciona este supuesto error, pero él lo interpreta como un detalle que reafirma la importancia del tiempo como tema narrativo en la novela.

<sup>9</sup> “Los lunes dejarán de ser, para mí, lunes de ceniza, ni habrá por qué recordar que el lunes es lunes” (Carpentier, 1953: 2011, 201).

<sup>10</sup> “«Y seguiremos sin noticias porque los gobiernos tienen miedo; un miedo pánico al fantasma que recorre Europa –concluyó Ogé con tono profético–. Llegaron los tiempos, amigos. Llegaron los tiempos»” (Carpentier, 1962: 2008a, 262).

nivel horizontal. La historia, el objeto básico de la narración y el texto, su resultado, son uno solo (González, 2004: 300).

Más originales resultan las conexiones que González establece entre la cábala y *El siglo de las luces*. Para realizar esta interpretación se apoya en dos datos: el título y el epígrafe inicial de la novela. El epígrafe (*Las palabras no caen en el vacío*) fue tomado de *Zohar o Libro de los resplandores*, un texto cabalístico escrito en España en el siglo XIII por Moisés de León. Mientras que el título no se refiere a la Ilustración, sino a las doctrinas cabalísticas acerca de las emanaciones, en concreto “a la luz divina que emana sobre el mundo” (González, 2004: 304). A partir de estos dos elementos, González interpreta a los personajes de la novela en función de las ideas cabalísticas. Así, Kether (la primera luz divina), que significa impulso y contemplación, está representado por Esteban. Éste es pasivo y necesita de una fuerza activa para entrar en acción. Víctor Hughes es la fuerza latente que gracias a su relación con Esteban y Sofía pasa a ser la fuerza activa. Según las doctrinas cabalísticas, Víctor sería el segundo sephirah Hokhmah (la segunda emanación divina), en tanto que Sofía representa al sephirah Binah, que es, *grosso modo*, la sabiduría<sup>11</sup>.

Continuando con la identificación de códigos ocultos, González considera que los puntos suspensivos de las novelas de Carpentier indican relaciones oblicuas<sup>12</sup>, e interpreta un juego temporal en el episodio en que Esteban y Sofía tienen un encuentro amoroso. Este evento sucede el 24 de diciembre, pero después de los puntos suspensivos se describe una escena que hace referencia a la tradición española de comer doce uvas a medianoche<sup>13</sup>, por lo que se infiere que el pasaje tiene lugar el 31 de diciembre. Entre ambos episodios no median palabras que establezcan la transición temporal, tan solo los puntos suspensivos. González relaciona este desplazamiento con la cábala:

Las celebraciones descritas aquí ya no son de la noche buena, sino de la víspera de año nuevo, cuando se comen las simbólicas doce uvas a la medianoche.

---

<sup>11</sup> Harold Bloom secunda en *Genios* (2002) la interpretación de González: “En resumen, Esteban sería Keter o la corona, Víctor Hughes sería Hokmah –pero no la sabiduría (a pesar de la palabra) sino el impulso, la voluntad–, el padre de los padres, la fuerza originaria que subyace el significado original de la palabra romana para «genio», en tanto Keter (de nuevo, a pesar de la palabra) se podría interpretar como el otro significado de genio, el daimón u otro yo, pues en su empleo cabalístico Keter es sinónimo de Ayin, la «nada». El nombre de Esteban viene del griego stephanos, que también significa «corona», pero el Keter cabalístico, la corona, es una paradoja (como el joven Esteban): a un tiempo toda la potencia de Dios y la pura pasividad, incapaz de entrar a formar parte del mundo de la acción, donde sólo la fuerza paternal de Víctor es capaz de moverlo. Sofía como la figura gnóstica de la sabiduría caída, es para Carpentier la Binah cabalística, palabra que significa «inteligencia» pero que en la cábala se refiere a una comprensión pasiva” (Bloom, 2005: 639-640).

<sup>12</sup> “Los puntos suspensivos aparecen en el texto original y son la manera habitual en que Carpentier subraya el significado oblicuo de algo (...)” (González, 2004: 308):

<sup>13</sup> Éste también sería otro anacronismo, puesto que la tradición de las doce uvas comenzó en 1882 y la novela abarca el período de 1789 a 1809.



Ha habido un desplazamiento temporal sin transición hacia adelante de una semana: del 24 al 31 de diciembre (...) el desplazamiento temporal, el cual, como los anacronismos ya observados, es un movimiento hacia adelante, hacia el futuro, ocurre en el subcapítulo 37, número que reúne no sólo dos cifras privilegiadas por la cábala (3 y 7), sino dos números cuya suma es diez: el número de los sephiroth y de las luces (González, 2004: 313, 314).

Llama también la atención la conexión que González establece entre la vida del escritor y su obra, siendo particularmente importante para él un dato biográfico que en su momento hizo circular Guillermo Cabrera Infante sobre el lugar de nacimiento de Carpentier. Según Cabrera Infante, Carpentier habría nacido en Lausanne (Suiza) y no en La Habana, como sostuvo el escritor toda su vida. González indagó sobre este asunto y parece dar credibilidad a Cabrera, situación que le conduce a leer la última novela de Carpentier, *El arpa y la sombra* (1979), como uno de los relatos más autobiográficos del escritor:

La proyección de Carpentier en la figura del Almirante es evidente, y revela el germen autobiográfico de *El arpa y la sombra*. Carpentier, cuya preocupación primordial fue la del principio u origen del discurso latinoamericano —el tema de nombrar cosas presentes en varios ensayos suyos— se transfigura en Colón, el narrador primero en la historia latinoamericana (González, 2004: 357).

Así pues Colón, al igual que Carpentier —o Carpentier al igual que Colón—, oculta su lugar de origen, escribe en un idioma que no es el materno y se vale de engaños para triunfar en su empresa literaria: el descubrimiento y la fundación de América Latina.

En conclusión, González lee a Carpentier buscando significados a partir de detalles (motivos) que a ojos de un lector normal pasarían inadvertidos. En función de éstos intenta dar significado total a la obra de Carpentier. En general, trata de fijar la referencialidad del texto en el texto mismo, y evita las relaciones e interpretaciones políticas y sociológicas. Busca las conexiones de los textos de Carpentier con otras tradiciones culturales para luego volver a los textos del escritor y fijar un significado. De esta manera se tiene la impresión que se está leyendo a Borges, un escritor cuyo estilo también fue la intertextualidad, aunque ésta operaba de manera diferente a la del escritor cubano.

A pesar de que Carpentier siempre dejó patente su distanciamiento con el surrealismo, Anke Birkenmaier rastrea la manera en que este movimiento influyó en la obra del escritor. Para ello, analiza su temprana y escasa obra poética, sobre todo la escrita en francés, como *Poèmes des Antilles* (1929); también indaga en el único cuento escrito en ese idioma, *Histoire de lunes* (1933); realiza además una breve investigación biográfica sobre los contactos intelectuales que Carpentier mantuvo en Francia, particularmente con Robert Desnos, Paul

Deharme (ambos relacionados con André Breton y Roger Caillois<sup>14</sup>, muy vinculado a Georges Bataille y a Michel Leiris, fundadores de la revista *Documents*.

El surrealismo no sólo implica la escritura automática (los únicos cuentos que Carpentier escribió con esa técnica son *El estudiante* y *El milagro del ascensor*, ambos de 1929), sino también el interés etnológico por las culturas primitivas; de forma que, según Birkenmaier, la mirada etnológica de Carpentier sobre las culturas afrocubanas provendría del movimiento surrealista. Esto se puede observar en *Poèmes des Antilles*, donde a Carpentier no le importa captar la vida, el habla, la pobreza o la discriminación de los negros, es decir, los aspectos sociales. Más bien se concentra en los mitos y los rituales de la cultura afrocubana, al igual que en su primera novela, *¡Ecué-Yamba-Ó!*, en la que se evidencia que las ilustraciones de libro son empleadas de forma surrealista, no con la finalidad de ilustrar el tema del relato.

También sería influencia del surrealismo la transformación de los personajes en animales, como puede observarse en *Histoire de lunes*:

No cabe duda de que el motivo de la metamorfosis en animal había sido tema preferido de muchos surrealistas. La revista *Documents* le dedica una entrada en su diccionario que es reveladora, conteniendo tres aperçus de Marcel Griaule, Michel Leiris y Georges Bataille. Mientras que el apartado de Griaule describe juegos abisinios donde se imitan animales, Leiris interpreta la metamorfosis de las obras de Ovidio y de Apuleyo como el deseo humano de salir de su cuerpo y convertirse en otro –objeto, planta, animal–. Georges Bataille lleva la admiración por lo animal al extremo de postular la superioridad de los instintos animales sobre los humanos (...). *La metamorfosis*, según Bataille, representa el deseo por una moral otra, que sería la de los animales regida por el instante espontáneo, la violencia y el deseo, y no por las convenciones de la vida civilizada (...) *Histoire de lunes* se podría leer entonces como un pastiche de los cuentos de metamorfosis afrocubanos (Birkenmaier, 2006: 82, 83).

Finalmente, la tercera marca proveniente del surrealismo sería la actitud de fe que Carpentier exige de la literatura. La creencia en una realidad superior era algo típico de los surrealistas, y Carpentier retomaría tal idea:

Carpentier indica que el surrealismo es el que mejor representa para él el nuevo espíritu de la vanguardia, caracterizado no sólo por el culto a la velocidad y al cinematógrafo, sino por la “actitud de fe en realidades superiores” (Birkenmaier, 2006: 35).

---

<sup>14</sup> Se puede afirmar que es Roger Caillois quien introduce a Carpentier en el mundo cultural francés. Caillois dirige en 1954 la colección *La Croix du Sud* en la Editorial Gallimard. Es ahí donde publican *Le royaume de ce monde* (1954), *Le partage des eaux* (1956) (*Los pasos perdidos* se llamó así en Francia porque ya existía un libro de Breton titulado *Le pas perdu*, 1924) y *Chasse à l'homme* (1957) (*El acoso* en español).

Estos tres elementos permiten a Birkenmaier identificar que hay mucho del surrealismo en la noción de realismo maravilloso, muy a pesar de que Carpentier lo hubiera negado. La mirada con que éste observa la realidad latinoamericana no es literaria, es antropológica y etnográfica; esto explica que lo mágico en la literatura latinoamericana se encuentre en el registro histórico y no en la literatura. Es la historia –a través del mito y el rito– la que proporciona los momentos de revelación o estados límites en el vocabulario de los surrealistas. Son estos episodios los que son auténticos y a los que Carpentier llama “*mágico o maravilloso*”. La concepción carpenteriana de la realidad es para Birkenmaier idéntica a la de los surrealistas, que consideraban que lo real no era en un primer momento accesible a la conciencia, sino al subconsciente.

Entonces, el interrogante que surge es por qué Carpentier negó siempre su relación con el surrealismo. Y no sólo eso, llegó también a descalificarlo en el prólogo de *El reino de este mundo* y a través del personaje de Mouche en *Los pasos perdidos*. Birkenmaier cree que esto se debe a la relación de amistad que el escritor mantuvo con Robert Desnos, poeta conocido por su obra *Destinée Arbitraire* (1975), quien estuvo vinculado al surrealismo y del cual se distanció una vez Breton lo expulsó del movimiento. Desnos publicó junto con otros autores el manifiesto *Un cadavre* (1930) dirigido contra Breton; de ahí la enemistad entre Desnos y Breton –y por extensión con el movimiento surrealista–. En París, Carpentier consiguió trabajo en la radio gracias a la ayuda de Desnos y a través de una empresa de publicidad propiedad de Paul Deharme. Debido a esta relación Carpentier se mantendría leal a Desnos y se distanciaría públicamente del surrealismo<sup>15</sup>.

En los años en los que trabajó en la radio parisina, Carpentier adoptó algunas técnicas radiofónicas que después aplicó a su narrativa. Una de ella fue la renuncia a utilizar diálogos en sus novelas<sup>16</sup>. Pero el concepto más interesante que formula Birkenmaier es el de *oralidad mediatizada*:

Me interesa específicamente la presencia de la radio, el gramófono y otros medios de escuchar música en estas novelas americanas [se refiere a *El acoso*, *El siglo de las luces* y *Los pasos perdidos*]. La radio o el gramófono representan en estas novelas voces que surgen aparentemente de la nada, voces del subconsciente

---

<sup>15</sup> La relación de amistad entre Robert Desnos y Carpentier fue conocida porque éste ayudó a Carpentier a escapar de la dictadura cubana de Machado en 1928, en un momento de gran persecución contra estudiantes e intelectuales. La versión más conocida es que Carpentier escapó con el pasaporte de Robert Desnos.

<sup>16</sup> “Como la radio, la literatura posee una calidad musical y un ritmo que Carpentier cultiva en su ficción. Evitar el diálogo también significa así lograr que el idioma hablado cobre su propio ritmo, sin interrupciones por el cambio de enunciación. Es un ideal de la frase musical con su arco armonioso, contrario a la ficción joyceana, por ejemplo, que construye a partir de fragmentos y voces en superposición” (Birkenmaier, 2006: 224).

o de otras latitudes, o voces del pasado<sup>17</sup>. Son voces, en todo caso, que siempre sorprenden y revelan sucesos, manifestaciones inesperadas del subconsciente que presentan una versión propia de escritura automática, en la medida en que estas voces hablando como si uno estuviera soñando, sin usar la razón. De cierta manera, estas voces tipifican la escritura desde el punto de vista del habla o la escritura desde la perspectiva de la oralidad. Forman parte de una nueva voz narrativa mediada y a la vez oral, que se expresa en muchos registros y se aprovecha de los aparatos de la modernidad para lograr momentos de autenticidad –lo que se ha llamado lo real latinoamericano–. Carpentier asume una perspectiva americanista nueva al incorporar sus intereses etnográficos y su experiencia radiofónica en el desarrollo de un idioma musical en sus novelas que se basan a la vez en una combinación de técnicas sonoras y lingüísticas y una nueva comprensión de las dinámicas sociales de la música (Birkenmaier, 2006: 217).

Birkenmaier presenta algunos ejemplos de cómo estas voces del subconsciente se representan en los relatos de Carpentier. En *Los pasos perdidos* el protagonista es manipulado por voces que el lector no puede percibir directamente, sino mediante sus reacciones. Por ejemplo, cuando el piloto va a buscarlo a la selva para que regrese a la ciudad, al oír la voz de éste el protagonista tiene la sensación de escuchar una voz que le obliga a marcharse de Santa Mónica de los Venados, como si estuviera bajo hipnosis. Otro momento destacado se produce cuando Mouche escucha del protagonista una voz desconocida<sup>18</sup>. También en los relatos de Carpentier aparecen objetos o situaciones que remiten a la música (sobre todo en *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El acoso*), relación que simbolizaría voces que surgen del subconsciente y revelan momentos de auténtica espontaneidad. Según Birkenmaier, éste sería el resultado de la experiencia de Carpentier en la radio francesa –y por supuesto del surrealismo–.

Finalmente, de su vínculo con Roger Caillois (uno de los fundadores del *Collège de Sociologie*) y de su relación con el *Bureau d'Ethnologie Haïtienne*, Carpentier desarrollaría tres conceptos que aplicará a sus novelas. El primero, que el tiempo es cíclico (la idea sería

---

<sup>17</sup> En *Los pasos perdidos*, por ejemplo, es mientras el protagonista escucha por la radio la *Novena Sinfonía* de Beethoven que recuerda su infancia y juventud: “A poco de quedar solo frente al fuego oí algo como pequeñas voces en un rincón de la sala. Alguien había dejado prendido un aparato de radio, de viejísima estampa, entre las mazorcas y cohombros de una mesa de cocina. Iba a apagarlo cuando sonó, dentro de aquella caja maltrecha, una quinta de trompas que era hartamente conocida. Era la misma que me hiciera huir de una sala de conciertos no hacía tantos días (...) Al cabo de tanto tiempo sin querer saber de su existencia, la oda musical me era devuelta con el caudal de recuerdos que en vano trataba de apartar del crescendo que ahora se iniciaba, vacilante aún como inseguro del camino” (Carpentier, 1953: 2011, 87, 88).

<sup>18</sup> De aceptar esta interpretación es interesante estudiar las instancias en *El recurso del método*, pues la obra se desarrolla a través de diversas voces narrativas. La tercera persona es intercalada con la primera. Y los enfoques narrativos cambian entre los distintos personajes. Obviamente, tiene mayor importancia el Primer Magistrado y El Estudiante. No obstante, es verdad que a veces surge una voz que parece no corresponder a ningún personaje. En este trabajo se prefiere atribuírsela al narrador y no al subconsciente, pero el efecto que provoca es el mismo que causa la escritura automática. La hipótesis no es del todo descabellada porque ya hay antecedentes de que Carpentier escribió relatos con esta técnica (*El estudiante* y *El milagro del ascensor*, ambos de 1958).

influencia de Roger Caillois)<sup>19</sup>. Tal noción la ejecutará a la perfección en *La consagración de la primavera* (1978). El segundo, que Carpentier concibe que la religión es para América Latina lo que el arte es para Europa. Y el tercero –aspecto muy ligado a lo anterior–, que el papel del escritor en Latinoamérica simula a la del sacerdote, siendo su principal problema cómo formar una comunidad de feligreses, de lectores, de seguidores. Desde esta perspectiva habría que entender cuando Carpentier dice que el realismo maravilloso es un asunto de fe<sup>20</sup>.

Los trabajos de Teodosio Fernández enfatizan los aspectos históricos, sociales y culturales que rodean la narrativa de Carpentier. En el artículo *Francisco Menéndez frente a Alejo Carpentier, o sobre la vigencia de los mitos de la conquista*<sup>21</sup>, Fernández demuestra que los eventos históricos aludidos en *El reino de este mundo* son selectivos y tienen como intención construir una identidad estética latinoamericana diferente a la europea:

Naturalmente, para Alejo Carpentier el nacimiento y la vigencia de una realidad legendaria era más atractivos que su extinción, y prefirió ignorar ese proceso, como ignoró que el culto de la Razón y la fe en el Ser Supremo quizá no fueran las mejores muestras de ese racionalismo europeo que él trataba de contraponer a la imaginación americana (...) en los años cuarenta del siglo pasado los mitos de la conquista interesaron por lo mucho que parecía revelar sobre la realidad americana (...) mitos que, al analizar la historia del nuevo mundo, se configuraban como elementos definitorios de una identidad diferente, como manifestaciones propias de una cultura que se resistía al racionalismo de la civilización europea (Fernández, 2013: 73-74, 75).

En el estudio preliminar de *El reino de este mundo* de la editorial Akal, 2014, Fernández evidencia que en la concepción de lo real maravilloso hay muchos elementos del surrealismo (sobre todo en la idea de revelación y fe):

---

<sup>19</sup> Éste “es un principio universal, el relevo eterno entre tiempos de paz y tiempos de guerra, entre el orden y el caos (...)” (Birkenmaier, 2006: 141).

<sup>20</sup> “Carpentier siguió una idea de escritura transparente, o en todo caso, de escritura expresiva, para lograr el objetivo de una identificación inmediata entre el lector y el relato (...) Carpentier señala la importancia de la fe para el mundo latinoamericano. Según él, la religión –el catolicismo, la santería o cualquier otra creencia– ha dado pie a creer en el poder de la palabra y el poder de la visión, constitutivos de la cultura latinoamericana. No es tanto la naturaleza excesiva o la presencia de culturas primitivas con sus creencias supersticiosas o «mágicas», sino también el legado colonial que continúa marcando las relaciones sociales tanto en la ciudad como en el campo –a ello se refiere en su ensayo sobre lo real maravilloso (1948) al hablar de la falta de fe de los europeos en contraste con los latinoamericanos–. Una poética de la voz depende de la fe que ofrece una especie de garantía a la autenticidad de la palabra (...) el escritor latinoamericano asume el lugar del cura que insiste en el poder performativo de su lenguaje. Su problema no es tanto la crisis del sujeto, del «quién habla», como ocurre en la literatura de entre guerras, sino el quién responda a la voz del escritor, quien forme parte de la comunidad que reconoce su palabra como válida. La conexión entre el cura y su comunidad presenta también en eso un modelo, porque el cura crea un lenguaje aceptado por todos. El escritor imita este acto en su escritura” (Birkenmaier, 2006: 222-223).

<sup>21</sup> (*América sin nombre*, 2013, n°18, pp. 67-77 ).

Las propuestas del surrealismo se configuraban así como una nueva manifestación del eurocentrismo y aún de cartesianismo, o al menos como una artificiosa elaboración de lo maravilloso, acentuada aún más por el creciente interés en la magia, el esoterismo y el gnosticismo que subrayaba el carácter de secta propio del movimiento, como la exposición de 1947 permitió comprobar. Eso no impedía que Carpentier reconociese en Europa manifestaciones de esa verdadera fe requerida para sentir lo maravilloso, como prueban sus referencias a Víctor Hugo, cuando trató de recuperar de algún modo a su hija muerta, o a Vincet van Gogh, en cuya pintura los surrealistas ya habían encontrado una lograda conciliación del objeto observado con el estado de ánimo del observador y cuyos óleos con girasoles se veían aquí como el resultado de una revelación (Fernández, 2014: 34-35).

Además, Fernández interpreta que en lo real maravilloso hay una influencia hispánica, en lo concerniente a la lectura singular que José Enrique Rodó hizo sobre el Quijote:

Carpentier aprovechaba ahora una propuesta que se había afianzado al menos desde que en “La filosofía del Quijote y el descubrimiento de América” – ensayo escrito en 1916, cuando se acercaba la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Cervantes– el uruguayo José Enrique Rodó identificara una filosofía común en la conquista de América y en la gran novela cervantina, lo que lo animó a recordar que el nuevo mundo fue “el escenario de proezas más inauditas y asombrosas que las aventuras baldías de los caballeros andantes”. Lo que quiso ser otra condena de la fantasía alocada característica denostadas en el Quijote se convertía al final en una declaración de fe en una realidad y una historia capaces de superar las fantasías más inverosímiles (...) Al analizar ahora la historia del nuevo mundo, esos mitos se configuraban también como manifestaciones propias de una cultura que se resistía al racionalismo de la civilización europea (Fernández, 2014: 38, 39).

De manera que para Fernández, el realismo maravilloso de Carpentier conservaba algunos postulados del surrealismo e incorporaba una visión (fantástica) procedente de una lectura particular de la obra de Cervantes, con el fin de darle una identidad cultural a Latinoamérica.

## 1.2. Antecedentes de lecturas concernientes a Stendhal

Balzac publicó una reseña sobre *La Chartreuse de Parme* (1839) en la *Revue parisienne* del 25 de septiembre de 1840. Entre los aspectos positivos que destaca sobresale la fuerza del pensamiento político que subyace en la prosa de Stendhal<sup>22</sup>. Es la novela que

---

<sup>22</sup> A modo disculpa –debido a los supuestos errores literarios de Stendhal–, Balzac resalta el valor de la belleza de sus ideas, de un pensamiento que se deduce más allá de las leyes de la lógica: “Ces fautes assez grossières annoncent un défaut de travail. Mais si le français est un vernis mis sur la pensée, on doit être aussi indulgent pour ceux chez lesquels il couvre de beaux tableaux, que l’on est sévère pour ceux qui n’ont que le

hubiera querido escribir Maquiavelo de haber vivido exiliado de Italia en el siglo XIX, dice Balzac<sup>23</sup>; además, alaba la fineza de la observación psicológica y lo bien que están creados los personajes, en especial Sanseverina y el conde Mosca.

La crítica negativa de Balzac se centra en dos aspectos: la falta de método (de una técnica artística) y el estilo particular de Stendhal. Balzac advierte que uno de los retos de *La Chartreuse de Parme* se encuentra en la composición de la trama, le recomienda al escritor eliminar cinco capítulos de la novela. Los dos primeros que describen la situación de la familia de Fabrice serían innecesarios o, en todo caso, debería introducirse con otra técnica literaria. El relato tendría que comenzar con la batalla de Waterloo. También sería necesario suprimir los últimos tres capítulos, los que conciernen al final de la historia de amor entre Fabrice y Clélia, y finalizar la novela con el regreso de Mosca, cuando Fabrice es nombrado vicario de Parma.

Balzac indica que uno de los principales problemas del texto es que Stendhal quiere abarcar dos grandes temas al mismo tiempo, lo que provoca que el relato sea leído como una narración comprimida, *serré*, y la concatenación de los hechos resulte muy ajustada, como si se hubiera realizado apresuradamente. Por una parte, Stendhal quiere contar la vida de Fabrice y, por otra, relatar las intrigas políticas en la corte de Parma. Para narrar la vida de Fabrice sería preciso que la intriga política quedara relegada a un segundo plano, además de restar fuerza a los demás personajes (Sanseverina, Mosca y Ferrante Palla), pues opacan a Fabrice. La cuestión resulta complicada, ya que al contraponer lo que encarna Fabrice (la ausencia de pasión) y lo que Sanseverina y Mosca representan (la astucia, la inteligencia, el cálculo), sobresale el genio de estos últimos. De ahí que sea necesario dotar a Fabrice de algo extraordinario (sentimientos profundos) para que no se vea anulado por los personajes que le rodean. Tal medida no deja de ser problemática, ya que obligaría al escritor a reconfigurar el papel de Fabrice<sup>24</sup>.

---

verniss. Si chez M. Beyle, ce vernis est ici quelque peu jaune, là et ailleurs écaillé par places, il laisse voir du moins une suite de pensées qui se déduisent d'après les lois de la logique" (Balzac, 1840: 1972: 631).

<sup>23</sup> "En fin, il a écrit Le Prince moderne, le roman que Machiavel écrirait s'il vivait banni de l'Italie au XIXe siècle" (Balzac, 1840: 1972, 626).

<sup>24</sup> "Mais si vous vouliez peindre toute la vie de Fabrice, vous deviez, vous homme si sagace, appeler votre livre «Fabrice, ou l'Italien au XXe siècle». Pour se lancer dans une pareille entreprise, Fabrice aurait dû ne pas se trouver primé par des figures aussi typiques, aussi poétiques que le sont les Princes, la Sanseverina, Mosca, Palla Ferrante. Fabrice aurait dû représenter le jeune italien de ce temps-ci. En faisant de ce jeune homme la principale figure du drame, l'auteur eût été obligé de lui donner une grande pensée, de le douer d'un sentiment qui le rendît supérieur aux gens de génie qui l'entouraient et qui lui manque. En effet, le sentiment est égal au talent. Sentir est le rival de Comprendre, comme Agir est l'antagonisme de Penser. L'ami d'un homme de génie peut s'élever jusqu'à lui par l'affection, par la compréhension. Sur le terrain du cœur, un homme médiocre peut l'emporter sur le plus grand artiste. Là est la justification des femmes qui aiment des imbéciles. Ainsi, dans un drame, une des ressources les plus ingénieuses de l'artiste est (dans le cas où nous supposons M.

En relación con el estilo, Balzac aprecia que Stendhal comete errores gramaticales: utilización incoherente de tiempos verbales, oraciones sin verbos, frases largas mal construidas, frases cortas sin ritmo (sin circularidad), y demasiados artículos (*c'est, ce que y que*) que fatigan la lectura de la novela<sup>25</sup>. Balzac justifica estas negligencias por el estilo particular de Stendhal (que recuerda al de los escritores del siglo XVII<sup>26</sup>), que se opone a la forma clásica predominante entonces en Francia y que privilegiaba la claridad de la prosa<sup>27</sup>, mientras que el escritor parece conceder más importancia al pensamiento, a la moralidad, que a la construcción, a la claridad y la comunicación del relato. Balzac se excusa afirmando que Stendhal escribe como lo hiciera Diderot<sup>28</sup>.

Balzac es el primero que comienza a construir el mito de Stendhal, el enigma del autor (la utilización de sinónimos en su firma), y el atractivo de su personalidad en contraste con su físico<sup>29</sup>. Además, encuentra el libro *De l'amour* (1822) superior al publicado por Senancour, señalando como positivo la concepción del amor stendhaliano que reafirma los valores de la pasión contra la frialdad y el cálculo propios de las culturas del Norte:

Ce livre exprime admirablement l'amour comme il est dans le Midi. Évidemment, le Nord n'aime pas ainsi. Tous ces personnages ont un sang chaud, fébrile, une vivacité de main, une rapidité spirituelle que n'ont ni les Anglais, ni

---

Beyle), de rendre supérieur par le sentiment un héros qui ne peut lutter par le génie avec les personnages qui l'entourent. Sous ce rapport, le rôle de Fabrice exigerait une refonte" (Balzac, 1840: 1972, 630).

<sup>25</sup> "Le côté faible de cette œuvre est le style, en tant qu'arrangement de mots, car la pensée éminemment français soutient la phrase. Les fautes que comment M. Beyle sont purement grammaticales (...) Tantôt un désaccord de temps dans les verbes, quelquefois l'absence du verbe; tantôt des *c'est*, des *ce que*, des *que*, qui fatiguent le lecteur (...) Sa phrase longue est mal construite, sa phrase courte est sans rondeur" (Balzac, 1840: 1972, 631-632).

<sup>26</sup> Alicia Yllera resume cómo fue la narrativa durante ese siglo: "Durante este siglo, la novela toma en Francia conciencia de sí misma. Se destina a un público urbano de nobles y burgueses enriquecidos (formado, en su mayoría, por jóvenes y mujeres), que poseen los medios necesarios para adquirir obras costosas y disfrutar de una vida ociosa, pudiendo entregarse con entusiasmo a la lectura de las extensas novelas que se publicaban hasta, aproximadamente, 1670. La mayor parte de sus lectores pertenecen a la sociedad mundana, que se reúne en los salones y ocupa su ocio en diversiones de todo tipo, entre otras en discusiones y disquisiciones sentimentales (...) La novela carece de grandes precedentes clásicos, recogidos en las poéticas de Aristóteles y de Horacio; los novelistas pretenden ennoblecer el género, considerando sus obras como epopeyas en prosas –lo que hace Cervantes y tantos contemporáneos– y le aplican las reglas que los comentaristas italianos de Aristóteles han formado para la épica: unidad de acción e incluso de tiempo (un año) y lugar (una ciudad y sus alrededores), exigencia de presentar acciones verosímiles y adecuadas a la dignidad de los personajes (decoro), fin didáctico" (en Del Prado (ed.), 2009: 383-384).

<sup>27</sup> "(...) il est négligé, incorrect à la manière des écrivains du XVIIe siècle" (Balzac, 1840: 1972, 631).

<sup>28</sup> "Il écrit à peu près dans le genre de Diderot, qui n'était pas écrivain; mais la conception est grande et forte; mais la pensée est originale, et souvent bien rendue. C'est système n'est pas à imiter. Il serait trop dangereux de laisser les auteurs se croire de profonds penseurs" (Balzac, 1840: 1972, 632).

<sup>29</sup> "Il tient même de ce dernier pour la séduction de sa parole, quoique son physique, il est très gros, s'oppose au premier abord à la finesse, à l'élégance des manières; mais il en triomphe à l'instant, comme le docteur Koreff, l'ami d'Hoffmann. Il a un beau front, l'œil vif et perçant, la bouche sardonique; enfin, il a tout à fait la physionomie de son talent. Il porte, dans la conversation, ce tour énigmatique, cette bizarrerie qui pousse à ne jamais signer ce nom déjà illustré de Beyle, à s'appeler un jour Cotonnet, un autre Frédéric" (Balzac, 1840 : 1972, 633).



les Allemands, ni les Russes qui n'arrivent aux mêmes résultats que par les calculs de la rêverie, par les méditations solitaires, para le raisonnement de l'âme éprise, par l'incendie de leur lymphe. M. Beyle a donné en ceci à cet ouvrage le sens profond, le sentiment qui assure la vie d'une conception littéraire (Balzac, 1840: 1972, 632).

En general, buena parte de la crítica literaria posterior a Balzac ha continuado sus líneas de interpretación. Concretamente, se dedican a explicar el especial realismo de Stendhal, que se desarrolla en antagonismo al realismo que estipularon Flaubert y el mismo Balzac. En este sentido, el realismo stendhaliano no es más que la justificación teórica de los defectos que Balzac encontró en sus descripciones de paisajes, ambientes y *milieu*. Estos supuestos defectos no eran otra cosa que el propio estilo narrativo de Stendhal; de haber seguido los consejos de Balzac, hubiera perdido su signo de identidad estilístico. Los futuros estudios literarios también profundizarán en los valores positivos indicados por Balzac, como el retrato psicológico de los personajes. Asimismo, ahondarán en el misterio señalado indirectamente por éste: la enigmática personalidad de Henri Beyle. De este modo, las tres ideas fundamentales de la crítica aparecida en *Revue parisienne* (descripción de ambientes, desarrollo de personajes y misterio de autor) serán los pilares sobre los que se cimentarán los estudios sobre Stendhal.

En el capítulo XVIII de *Mimesis*, Auerbach analiza el realismo francés del siglo XIX. A pesar de que el título alude únicamente a Stendhal, Auerbach no sólo estudia a este escritor, también lee a Balzac y a Flaubert. El interés principal de Auerbach es indagar en la manera en que cada escritor capta y reproduce lo real. Llega a la conclusión de que éstos triunfaron en su arte porque trataron la realidad seriamente, dignamente, uno rechazándola (Stendhal), otro incorporándola en la historia (Balzac) y el tercero dejándose arrastrar fenomenológicamente por ella (Flaubert).

El primer antecedente de estos tres escritores se encuentra en Diderot, uno de los primeros escritores franceses que comenzaron a perfilar gravemente a personas de condición humilde en sus relatos. En esa época –y desde la cultura griega– se consideraba que el estilo apropiado para retratar el drama de los humildes era la comedia<sup>30</sup>. Esto no significa que la comedia no pueda ser inteligente, brillante, pero la tradición occidental la venía calificando como un estilo menor. Así pues, aunque en los textos de Diderot ya pueden apreciarse

---

<sup>30</sup> “La antigua regla estilística según la cual la imitación de la realidad, la descripción de episodios corrientes, sólo podía ser cómica (o en todo caso idílica) es, por consiguiente, incompatible con la representación de fuerzas históricas, en cuanto trate de plasmar concretamente las cosas, pues se ve obligada a penetrar en las profundidades de la vida cotidiana del pueblo, y debe tomarse en serio lo que encuentra (...)” (Auerbach, 2011: 49).

personajes de clase social humilde descritos con circunspección, no dejan de contener cierta ironía y sátira en el tono. Posteriormente se encuentra a Rousseau, que si bien no es propiamente un narrador, la realidad cotidiana e histórica ya se presenta como problemática y trágica en sus textos, características que se adjudicarán los románticos y realistas. Ya en el siglo XIX, Víctor Hugo logra una realidad más profunda; sin embargo, su narrativa no dejará de ser inverosímil, no sólo por el uso antagónico de dos estilos (lo sublime y lo grotesco), sino porque estaba más interesado en elaborar la realidad que en comprenderla, obteniendo un resultado algo forzado y poco natural.

Poco después en el tiempo aparece el primer escritor denominado realista: Stendhal. No obstante, el realismo de éste no consiste en la descripción de ambientes, de cosas, de objetos, más bien se caracteriza por la narración de caracteres, reflexiones y relaciones de personajes que se encuentran ligados a una situación política, económica e histórica. Auerbach muestra dos ejemplos de *Le Rouge et le Noir* (1830) en los que para comprender los motivos se requiere de un conocimiento previo de ciertos hechos que conciernen a la Revolución francesa y a la Restauración monárquica. El primer de ellos lo constituye cuando Julien pide consejo a Pirard para no asistir a la cena del marqués de La Mole, al considerar que las conversaciones que suelen darse en estos eventos son aburridas. Según Auerbach, sólo es entendible el motivo del aburrimiento al conocer el significado que tuvieron los salones en los siglos XVII y XVIII. La vida intensa e interesante que ahí se daba tuvo su mejor momento en la época de Diderot, Rousseau, el barón d'Holbach o Helvétius entre otros, quienes desarrollaron las ideas que servirían de sustento ideológico a la revolución de 1789. Fue también en este ambiente donde nació la *Encyclopédie*. Posteriormente se intentaría reproducir esta atmósfera en la época borbónica. El resultado fue algo artificial, donde reinaba lo políticamente correcto y el miedo. Pues los nuevos ricos tenían temor de que volviera a ocurrir una nueva revolución, por lo que los salones jamás volvieron a ocupar el mismo papel que tuvieron antes de la Revolución. De forma que el ambiente de éstos en la Restauración era de lo menos interesante para alguien intelectualmente inquieto.

El segundo ejemplo citado por Auerbach se produce con el comportamiento de Julien y Pirard. La libertad con que Julien confiesa a Pirard sus opiniones sobre el salón de La Mole constituye una actitud propia de los nobles, y no de una conducta típica de campesinos o de alguien de clase inferior. También la reacción de Pirard representa a quien ha ascendido socialmente, pero que procede de un estrato social bajo, de ahí que para el Abate sea más importante formar parte de los comensales de La Mole que el aburrimiento que provocan las

conversaciones. De este modo, la verosimilitud de los personajes se encuentra en relación con la época histórica.

Otro aspecto interesante del análisis de Auerbach es que, al igual que hiciera Balzac, destaca la personalidad de Henri Beyle. Interpreta que la actitud de rechazo a lo real en Stendhal proviene de su desacomodo en el mundo posnapoleónico, de la conciencia de no pertenecer a ningún grupo social ni disponer de un lugar propio<sup>31</sup>. Esto se traduce en que la realidad recreada en las novelas de Stendhal es inestable y el tiempo es extremadamente móvil. Por otra parte, Auerbach también se vale del dato biográfico para explicar que Stendhal no capta la realidad mediante el análisis histórico (historicismo), sino a través su propia existencia (la vida de Henri Beyle), reproduciendo la realidad en sus textos mediante la afirmación de valores que realizan sus personajes, incluso por encima de sus entornos:

Por eso su realismo, a pesar de no ser el resultado, o lo es en ínfimo grado, de una amorosa comprensión genética de la evolución, es decir, de un criterio historicista, se halla, sin embargo, tan enérgica e íntimamente ligado a su existencia. El realismo de este cheval ombrageux es un producto de su afirmación, con la cual se explica que el nivel estilístico de sus grandes novelas realistas se aproxime mucho más al concepto antiguo, grande y heroico, de lo trágico que al de la mayoría de los realistas posteriores: Julien Sorel es mucho más “héroe” que los personajes de Balzac y de Flaubert (Auerbach, 2011: 438).

Junto con el realismo de Stendhal se encuentra el de Balzac y el de Flaubert. Balzac seguirá compartiendo con Stendhal en que relatará de toda acción –por más trivial que sea– con gravedad y tragedia, pero se diferencia de éste en que narrará al personaje vinculado a un espacio, a un ambiente, a un contexto. Balzac introducirá a su héroe en el tiempo, situación que se manifestará en la historia, en las costumbres. Flaubert, más distanciado de éstos, recreará la realidad de manera imparcial, impersonal y objetiva. No obstante, compartirá con Stendhal y Balzac en que se tomará seriamente el drama de las clases sociales inferiores

---

<sup>31</sup> “Stendhal vivió en los tiempos en que un sacudimiento tras otro removía el suelo social: un terremoto lo sustrajo al curso corriente de la vida prefijado para hombres de su clase, y le arrojó, con otros muchos, en aventuras, sensaciones, responsabilidades, pruebas, experiencias de libertad y de dominio anteriormente inimaginables; otro temblor lo arrojó otra vez en una nueva vulgaridad, que le pareció más aburrida, estúpida y desprovista de encantos que la antigua. Lo más interesante en todo esto era que tampoco esta nueva vulgaridad prometía durar mucho; en el ambiente se presentían nuevos sacudimientos, que se desataban aquí y allá, aun cuando no tan violentos como los antiguos. El interés de Stendhal recaía, precisamente porque provenía de las experiencias de su propia existencia, no sobre la estructura de una sociedad posible, sino sobre las transformaciones de la realmente dada. La perspectiva temporal está siempre presente en su espíritu, la representación de las formas y modos de vida en constante mutación domina sus pensamientos, tanto más cuanto que para él representa una esperanza: ¡en 1880 ó en 1930 encontraré lectores que me comprendan” (Auerbach, 2011: 433).

(quizás sea él que lo hizo más radicalmente). Así, de este modo, es como Auerbach considera que se estructura el realismo moderno occidental<sup>32</sup>.

Georges Blin analiza dos aspectos de la escritura de Stendhal: las características de su realismo y las implicaciones del narrador en sus relatos. A partir de tales elementos llega a la conclusión de que es posible estudiar a Stendhal como personaje de su propia obra, ya que él mismo es una ficción de la vida de Henri Beyle<sup>33</sup>. Sobre el tipo de realismo, Blin sostiene que Stendhal desarrolla su estética en función de un ideal de belleza. Para ello, el escritor selecciona el tipo de naturaleza a describir (lagos y montañas generalmente, al mismo tiempo que omite otros contextos, como por ejemplo las ciudades de París y Estrasburgo en *Le Rouge et le Noir*), e idealiza a sus personajes a partir de modelos imaginarios. Stendhal interpreta la naturaleza en contrasentido del *bonheur*, desarrollando de este modo la tragedia en sus textos, pues el héroe siempre estará en conflicto con su entorno: tratará de llevar a cabo sus ideales pero fracasará en el intento. Por otra parte, la descripción de ambientes son simples –*sec*, como observó Balzac–, los lugares no expresan el medio<sup>34</sup>. Al suprimir los detalles de las descripciones, Stendhal logra focalizar la atención del lector en la acción de los personajes.

Para Blin, la mayor virtud de la escritura de Stendhal es la descripción de las maneras de ser, de los comportamientos y acciones de los protagonistas. Para lograr este efecto Stendhal necesita orientar la atención del lector hacia las acciones, hacia las sensaciones de sus héroes, omitiendo el contexto, el ambiente. En esto se basa su realismo<sup>35</sup>. Blin identifica las siguientes estrategias a través de las cuales Stendhal logra centrar la atención en la acción:

1. Ridiculiza la realidad. El sólo hecho de dar prioridad a los asuntos del corazón significa despreciar el contexto.

2. Lo pintoresco de la realidad responde a una visión artificial ralentizada del mundo. Contrariamente, los héroes de Stendhal viven con prisa, no tienen tiempo para observar tranquilamente las cosas. A diferencia de la realidad pintoresca, la mirada con que observan

---

<sup>32</sup> “El tratamiento grave de la realidad corriente, el ascenso de grupos humanos más amplios y de bajo nivel, por un lado, hasta convertirse en temas de representación problemático-existencial, y, por otro lado, la inclusión de personas y sucesos cualquiera y vulgares, en el curso global de la historia de la época, constituyen, según creemos, las bases sacadas del fundamento históricamente móvil, del realismo moderno, y es natural que la forma amplia y elástica de la novela en prosa se impusiera cada vez más en una representación que había de comprender tantos elementos a la vez” (Auerbach, 2011: 463).

<sup>33</sup> “(...) Stendhal peut être tenu pour le premier des personnages de ses fictions, il apparaît que, dans son cas, les problèmes du roman se posent en termes de personnalité, de même, on l’a vu, qu’à l’inverse, dans son existence, les problèmes de la personnalité se ramènent tous à celui, essentiellement romanesque, de l’imagination de soi” (Blin, 1954: 5).

<sup>34</sup> Ésta fue una de las críticas de Zola: “Ces remarques tendent à ébranler l’assertion ressassée par Zola que chez l’auteur de Rouge, l’extérieur, le corps et l’ambiance ne sont jamais pris en considération” (Blin, 1954: 102).

<sup>35</sup> Desde el punto de vista del realismo tradicional (el desarrollado por Balzac), Blin valora más *Lucien Leuwen* (1926) que el resto de novelas de Stendhal.

las cosas los personajes stendhalianos es fugaz, de ahí que Stendhal nunca proporcione una situación detallada del contexto (*un tableau*), mientras que lo pintoresco exige la enumeración del ambiente, el detalle.

3. No existe correspondencia entre el medio y el carácter de los personajes. Un caso típico es el de Julien Sorel: hijo de carpintero pero no posee ningún atributo que lo identifique con esta clase social, ni representa su medio de origen.

4. Stendhal entiende el mundo como un espacio donde se desarrolla la acción de los personajes y no como una realidad causal. No le interesa presentar los distintos puntos de vista de una situación, tampoco narrar los hechos con una mirada omnipresente, se centra en un personaje principal. Esto es más evidente en *Le Rouge et le Noir*, donde la realidad se muestra desde la óptica de Julien Sorel, mientras que en *La Chartreuse de Parme* concede más protagonismo a Sanseverina y a Mosca. Blin afirma que esta técnica permite situar al lector no en el lugar del héroe, ni por encima del presente, sino frente al objeto que se va narrar. Stendhal ubica así al lector desde la perspectiva del protagonista, que va descubriendo la realidad al mismo tiempo que el héroe<sup>36</sup>.

En cuanto a las intervenciones del autor, Blin las identifica de dos tipos: una que modifica la acción de los relatos y otra en forma de voz que se hace presente de improviso en el texto<sup>37</sup>. En relación con la primera, Stendhal modifica los hechos bien por capricho, bien por la lógica particular de sus creaciones; es decir, la acción narrativa no se ciñe a la lógica de la historia, sino al arbitrio del escritor. La segunda intervención se evidencia en los monólogos interiores, en las opiniones o valoraciones del relato mismo que el narrador extrapola a la realidad social, o cuando el escritor corrige o crítica directamente sus creaciones (la más conocida sucede en *Le Rouge et le Noir*, donde interviene la voz del autor y de un editor<sup>38</sup>). Según Blin, la función de este tipo de intervención tiene como objetivo

---

<sup>36</sup> «Pourtant, comme en convient Jean Prévost, « presque toujours nous sommes dans l'âme du héros, au centre même de la pensée principale (...) Nous voyons les choses et les événements par (ses) yeux, ou, pour mieux dire, nous croyons foncer sur eux avec lui » (...) Lorsqu'on examine les modalités de la technique qui fait ainsi de l'auteur le rabatteur, ou mieux : la conscience d'enregistrement de son héros, on remarque que, dans le type de roman qui en résulte, nous, lecteurs, sommes directement placés devant l'objet, n'apercevons pas le personnage comme un objet. Nous sommes face au monde, face à un monde en voie d'interprétations subjective para une action et non devant un acteur ou un agent » (Blin, 1954: 149-150).

<sup>37</sup> «S'il y manque, il existe pour lui deux manières de se montrer. Il lui est loisible d'intervenir soit activement, du dedans, pour régler à sa guise, et dès lors arbitrairement, le développement de l'intrigue; soit du dehors: en prenant la parole des coulisses ou du trou du souffleur de manière à commenter des événements qu'il se défend de pouvoir modifier. Dans un cas il essaie de s'abriter derrière des héros qu'il pousse en avant, dans l'autre il s'interpose ostensiblement entre eux et nous sous couleur de nous les mieux exhiber: on verra que c'est là le mode d'intrusion, tout critique, auquel Stendhal a le plus incliné» (Blin, 1954: 180).

<sup>38</sup> «Ici l'auteur eût voulu placer une page de points. Cela aura mauvaise grâce, dit l'éditeur, et pour un écrit aussi frivole, manquer de grâce, c'est mourir.

apoyar y aprobar al narrador cuando hay cambios de escenarios, y para establecer una comunicación directa y cercana con el lector<sup>39</sup>.

La lectura de Blin fue una de las que más influencia ejerció sobre los estudios de Stendhal. Tal y como se mencionaba anteriormente, uno de los propósitos más importantes de su trabajo fue explicar el tipo de realismo desarrollado por Stendhal. Gracias a ello, este realismo no es visto como algo menor, o defectuoso, en comparación con el creado por Balzac, Flaubert o Zola, que privilegiaban la descripción del medio, el contexto; o, en todo caso, cuestiona la idea de que un realismo que no reproduzca el ambiente, el color local, desde una perspectiva omnisciente, no puede denominarse como tal. La lectura que hace Blin enfatiza que lo se considera real –en literatura– no deja de ser una convención, ideológica.

Es importante mencionar el análisis que sobre Stendhal realiza Javier del Prado en *Historia de la literatura francesa* (1994). El autor explica que la mitología que se genera en la escritura de Stendhal es dual: una dicotomía entre el espacio de la madre y del padre y una dicotomía entre Francia e Italia. Mientras que el espacio de la madre es positivo, vivido como ilusiones, el espacio del padre es negativo, encarnado en la clase social burguesa. Al mismo tiempo, mientras Francia representa la futilidad, Italia es sinónimo de pasión. Del Prado también realiza un matiz interesante sobre la influencia de la cultura española en el imaginario de Stendhal, específicamente en la visión del heroísmo. Si bien es cierto que Italia representa el decorado geográfico de la pasión, España constituye el espíritu del heroísmo:

Es curioso observar en los tres grandes bloques narrativos stendhalianos – *El Rojo*, *La Cartuja*, *Las crónicas*– la existencia de lo que podríamos llamar una arqueología mítica de naturaleza española (personajes, orígenes de los edificios, localización de ciertas acciones, etc.), en un autor que sólo visitó –y durante unas horas– Barcelona (Del Prado (ed.), 2009: 852).

Estas dualidades (madre equivalente a ensoñación, Italia-España a pasión, el padre al mundo burgués y Francia a la banalidad) permiten que en Stendhal se reproduzca una doble lectura que remite a la realidad social de la época (por esa razón su escritura se considera realista) y a un imaginario heroico, el heroísmo ítalo-español, el mundo del siglo XVI y de principios del siglo XVIII (por ello se clasifican sus novelas como románticas).

---

- La politique, reprend l'auteur, est une pierre attachée au cou de la littérature, et qui, en moins de six mois, la submerge. La politique au milieu des intérêts d'imagination, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert. Ce bruit est déchirant sans être énergique. Il ne s'accorde avec le son d'aucun instrument. Cette politique va offenser mortellement une moitié des lecteurs et ennuyer l'autre qui l'a trouvée bien autrement spéciale et énergique dans le journal du matin...

- Si vos personnages ne parlent pas politique, reprend l'éditeur, ce ne sont plus des Français de 1830, et votre livre n'est plus un miroir, comme vous en avez la prétention..." (Stendhal, 1830:1958, 383).

<sup>39</sup> Para Blin la influencia de esta técnica proviene de Diderot y Walter Scott.

Otro aspecto destacado que resalta Del Prado es la intertextualidad. No sólo la configuración del espacio se da gracias a otras lecturas<sup>40</sup>, también lo hace la estructura de las novelas. En la lectura de *Le Rouge et le Noir* la concepción del amor alude a otros textos: Mathilde está influenciada por las lecturas del Quijote, e incluso la señora de Rênal sigue como modelo de conducta al personaje de Julie de *La nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau. También Julien lee los amores y la ejecución de los criminales Antoine Berthet y Adrien Lafargue en los periódicos (que en la novela aparecen fusionados con el nombre de Louis Jenrel).

Pero lo más relevante es que la intertextualidad sirve para trazar el destino del héroe y configurar el realismo de Stendhal. En la novela es palpable la voluntad del autor de que su héroe tenga el mismo destino que Berthet y Lafargue, su futuro está marcado de antemano por la voluntad del escritor. En realidad, de atenerse a la lógica del relato, Julien no tendría por qué tener problemas para evitar la acusación de la señora de Rênal, sin embargo, interviene el designio del escritor de asemejar a sus héroes con los protagonistas de la crónica de su tiempo (son las intervenciones “*du dedans*” que señala Georges Blin). Además, todo aquello que Julien simboliza (cinismo e inteligencia, rasgos que marcan la época de la Restauración) queda anulado por el deseo del escritor de convertir la realidad en ficción. Dicho de otra manera, en vez de sustentarse en la realidad social, la novela se funda en otras lecturas y en el arbitrio del escritor de orientar su ficción según su propio gusto, su psicología<sup>41</sup>.

La intertextualidad es mucho más pronunciada en *La Chartreuse de Parme*, donde ya no existen descripciones detalladas de ciudades o paisajes. El referente literario se advierte en tres elementos: el paisaje se configura a partir de las lecturas de Rousseau, la psicología de los personajes se basa en el libro *Orígenes de la grandeza de la familia Farnesio*<sup>42</sup> y el referente de la acción es la obra *El Príncipe* (1532) de Maquiavelo. Del Prado llega a la conclusión de que el realismo de *La Chartreuse de Parme* reside en la actividad política manifestada en la obra, no obstante, este realismo es atenuado gracias a la intertextualidad:

---

<sup>40</sup> Del Prado identifica algunas influencias de Stendhal en la configuración del espacio: Tasso, Ariosto, Pulci, Cervantes y Corneille.

<sup>41</sup> “Sirve también para esbozar un destino del héroe que, nacido a partir de un germen realista, ve cómo su ascensión cínica es destruida poco a poco por una dinámica, que no sería fácilmente comprendida sin echar mano de los elementos intertextuales y de la arqueología mítica autobiográfica que antes esbozábamos (...) El realismo de la ascensión de Julien queda así abortado por la muerte de éste. La descripción de una sociedad –de la Restauración–, llevado a cabo con minucia irónica y sarcástica por Stendhal, queda así para el lector en un segundo plano: un decorado material, postergado por el decorado mítico, que no sólo pertenece a la arqueología antropológica, sin a la más profunda e histórica de la infraestructura psicosensores del yo del autor –dialéctica entre un yo que sueña en heroísmo imposible y una estructura social familiar y social anclada en la burguesía” (Del Prado (ed.), 2009: 854).

<sup>42</sup> (Del Prado (ed.), 2009: 856).

¿Qué lugar ocupa la realidad –y el realismo– en este universo imaginario? Existe, a pesar de cuanto acabamos de decir, el rastro profundo de la dialéctica que opone el yo del héroe a las fuerzas políticas del momento –tanto en Italia como en Francia. Ahora bien, como en *El Rojo y el Negro*, el realismo de *La Cartuja* no reside en la puesta en evidencia de las infraestructuras materiales que configuran el momento sociopolítico presentado –como será el caso en Balzac; el realismo reside aquí en el nivel esencialmente ideológico y partidista que se convierte en actividad política. Sin embargo, el juego entre liberales y conservadores se encuentra atenuado o desvalorizado por una gran dosis de intriga palaciega en los primeros y por el recuerdo de lecturas del *Príncipe* de Maquiavelo –lo que convierte la política en juego de salón (Del Prado (ed.), 2009: 857).

Por último, otro aspecto recalcado por Del Prado es la función del amor, que en *Le Rouge et le Noir* se divide en dos tipos: el amor del corazón y el amor de la cabeza. El amor del corazón es natural, espontáneo, surge sin ser buscado y es un tanto provinciano e ingenuo. Mientras, el amor de la cabeza es un artificio de la imaginación y de la voluntad, es el amor parisino. En lo que se refiere a *La Chartreuse de Parme*, Del Prado lo ubica en la tradición de los relatos (leyendas) como *Tristán e Isolda*, aunque la estructura no obedece en su totalidad a las novelas de amor para la muerte, puesto que tiene la marca personal del autor, lo que él llama “arqueología mítica autobiográfica”. Así pues, tanto la concepción de lo real como la idea del amor se ve modificada por la personalidad, por la psique de Henri Beyle, que se ha novelado a través de un escritor llamado Stendhal:

La dinámica amorosa stendhaliana –la que conduce los destinos del héroe que, como vimos, no responde a la teoría del espejo realista “*que paseamos a lo largo de un camino*” (según cita atribuida a Saint-Réal), si bien culmina la gran tradición de la novela de la *liebedstod* –, propia de la literatura occidental que vive siempre el amor y el sexo desde la perspectiva de la culpa, tiene un sello particular que se encuentra en la infraestructura personal del autor –eso que hemos llamado su arqueología mítica autobiográfica– (Del Prado (ed.), 2009: 858).

El análisis que realiza Gérard Genette sobre Stendhal resulta interesante, ya que difiere de la mayoría de estudios stendhalianos. Según Genette, cuya lectura tiene como objeto desmitificar a Henri Beyle, los estudios actuales sobre la obra de Stendhal han tomado un giro que tiende a confundir al autor con su obra, lo cual tiene el efecto perverso de leer la narrativa de Stendhal a partir de la vida de Henri Beyle<sup>43</sup>. La biografía de Henri Beyle se ha cubierto de un aura de misterio (sus relaciones amorosas, sus viajes, las persona que conoció, etc.), de tal

---

<sup>43</sup> “Le deux cariatides de l’ancien «savoir» littéraire se nommaient, on s’en souvient peut-être: l’homme et le œuvre. La valeur exemplaire du phénomène Stendhal tient à la façon dont il ébranle ces deux notions en altérant leur symétrie, en brouillant leur différence, en dévoyant leurs rapports” (Genette, 1969: 156).



manera que se interpreta sus novelas como una especie de código cifrado donde se va a la búsqueda de Henri Beyle. Genette propone una lectura inversa, es decir, no leer a Stendhal para indagar en Henri Beyle, sino leer a Beyle para encontrar a Stendhal, pues es más importante la obra de Stendhal –y por tanto el “*nom de plume*”– que la persona de Henri Beyle: “La forme première de Beyle, ce Beyle avant Stendhal que cherche Sainte-Beuve, n’est qu’une illusion biographique: la vraie forme de Henri Beyle est essentiellement seconde” (Genette, 1969: 156).

Genette atribuye el malentendido de este fenómeno a tres motivos:

1. Los comentarios de Prosper Mérimée, hispanista, amante de la cultura rusa y amigo de Stendhal, que difundió la vida de Henri Beyle como si fuera un enigma.

2. El propio Stendhal también contribuyó a ello al poner su obra al servicio de lo que él mismo llamó egotismo.

3. Los códigos ilegibles que se encuentran en sus manuscritos, planes de escritura, notas, diarios y correspondencia que, al haber sido incluidos en forma de nota a pie en algunas de sus obras publicadas sin mediar un trabajo de edición, han favorecido que muchos eruditos buscaran en ellos significados ocultos.

Sobre las afirmaciones de Mérimée, Genette plantea que los estudios literarios no deben mezclar autor y obra. Mérimée prestó atención al uso de sinónimos de Henri Beyle –tanto para sí como para sus conocidos<sup>44</sup>–, pero éstos, tanto en sus ensayos, manuscritos y correspondencia, están orientados a la obra narrativa; son concebidos para que la obra hable por sí misma y tienen la función de ocultar a la persona, no darle más misterio.

En relación con el egotismo –que significa hablar de sí mismo y hacerlo de forma indiscreta e impúdica–, Genette considera una falacia esta supuesta honestidad. El egotismo no es más que un pose teatral, y hasta cierto punto un engaño, razón por la cual este rasgo de la escritura en Stendhal no debe ser entendido como equivalente a la transparencia de la persona de Henri Beyle, sino como una máscara donde sólo oblicuamente el escritor –Stendhal– habla de sí mismo<sup>45</sup>.

En cuanto al lenguaje criptográfico de los escritos de Henri Beyle –que comprende escribir entre líneas o en los márgenes de los manuscritos, así como las referencias en clave

---

<sup>44</sup> “Combien plus juste, dans son excès, la réserve de Mérimée, intitulant d’un laconique H.B. une sorte de nécrologie clandestine, et soutenant que le défunt n’écrivait jamais une lettre sans la signer d’un nom supposé ou la dater d’un lieu fantaisiste, qu’il gratifiait tous ses amis d’un nom de guerre, et que «*personne n’a su exactement quels gens il voyait, quels livres il avait écrits, quels voyages il avait faits*». Les découvertes de l’érudition depuis lors n’ont guère fait qu’épaissir le mystère en multipliant ses données” (Genette, 1969: 156).

<sup>45</sup> “Le egotisme est, dans tous les sens du terme, une parade (...) Scandale, entre autres, au sens étymologique: *scandalon* signifie «*piège*», et dire l’indicible est un piège infini” (Genette, 1969: 157, 158).

de sus conquistas amorosas—, buscar en él mensajes ocultos es un error según Genette. Al trasladar estas manías a los relatos el fenómeno se vuelve problemático, pues no se sabe en qué momento empieza y acaba la ficción. No obstante, quien habla en estas notas no es Henri Beyle, es Stendhal, el hombre que ha escrito *Le Rouge et le Noir* y la *La Chartreuse de Parme*. Genette plantea una hipótesis para entender mejor tal idea: no es posible concebir cada novela de Stendhal como algo autónomo, absoluto, cerrado. Su obra es fragmentaria, transversal, repetitiva —en temas— y con algunas lagunas, lo que exige que todos sus escritos (novelas, ensayos, diarios de viaje, notas, etc.) sean leídos como uno solo<sup>46</sup>. Por ejemplo, las primeras páginas de *La Chartreuse de Parme* provienen de *Vie de Napoléon* (1969), y la idea inicial de *Le Rouge et le Noir* está contenida en *Les Promenades dans Rome* (1829). Así pues, toda esta criptografía no resulta útil para buscar un significado fuera de la obra, sirve para iluminar la obra misma. Si existe una obsesión por parte de Stendhal de insertar sus notas íntimas en el interior del manuscrito (y por fabular esta manía), es porque su obra es un texto inacabado, una especie de *work in progress*.

Genette finaliza su trabajo señalando algunas características de la narrativa de Stendhal. Una de ellas es hacer que la narración se concentre en la acción, eliminando los eventos importantes o acentuando circunstancias secundarias. Por ejemplo, los encuentros amorosos son enunciados con metonimias narrativas: *le moment de délire* o *le bonheur*; en cambio, los actos adúlteros son suprimidos (elipsis narrativa). Es el caso de los encuentros sexuales entre Julien y la señora de Rênal, o cuando Gina se entrega a Ranuce V<sup>47</sup>. También la muerte de Fabrice es más implícita que descrita, o el caso de Julien, que a pesar de que su agonía es descrita largamente, su muerte se reduce a una o dos frases. Esta técnica tiene el fin de evocar hechos importantes a través de aspectos secundarios<sup>48</sup>. Otra particularidad identificada por Genette son las elipses intencionales, las omisiones deliberadas, que consisten en narrar los actos de los personajes sin aclarar su propósito al lector. La más evidente se produce cuando Julien intenta matar a la señora de Rênal. Durante este pasaje, el

---

<sup>46</sup> “(...) Ce que l’on appelle l’ «œuvre» de Stendhal est un texte fragmenté, morcelé, lacunaire, répétitif, et par ailleurs infini, ou pour le moins indéfini, mais dont aucune partie ne peut être séparée de l’ensemble. Qui tire un seul fil doit emporter toute la nappe, avec ses trous, et jusqu’à son absence de bords. Lire Stendhal, c’est lire tout Stendhal, mais lire tout Stendhal est impossible, pour cette raison entre autres que tout Stendhal n’est pas encore publié, ni déchiffré, ni découvert, ni même écrit: j’entends bien, tout le texte stendhalien, car lacune, l’interruption du texte, n’est pas une simple absence, un pur non-texte: c’est un manque, actif et sensible comme manque, comme inécriture, comme texte inécrit” (Genette, 1969: 176).

<sup>47</sup> En este caso, del sacrificio de Sanseverina únicamente se dice: “Chassé par la duchesse indignée, il osa reparaitre tout tremblant et fort malheureux à dix heures moins trois minutes. A dix heures et demie, la duchesse montait en voiture et partait pour Bologne” (Stendhal, 1839: 1972, 544).

<sup>48</sup> “Mais il faut surtout observer que cette attention aux objets et aux circonstances —qui s’accompagne pourtant, on le sait, d’un grand dédain de la description— sert presque toujours à médiatiser l’évocation des actes ou des situations capitales en laissant parler à leur place des sortes de substituts matériels” (Genette, 1969: 182).

lector desconoce cuáles son las intenciones de Julien, lo que genera un efecto sorpresa. Por otro lado, Genette rescata el concepto de *restrictions de champ* desarrollado por George Blin (consistente en reducir el campo narrativo a las percepciones y pensamientos de los personajes), al que en vez de llamar intervenciones del autor (*l'intrusion d'auteur*) propone denominar intervención del narrador (*intervention du narrateur*). Como puede verse, Genette trata de que el análisis se concentre en la propia obra de Stendhal y no en la construcción mítica de Henri Beyle.

Finalmente, Genette considera que el narrador está mal definido en los relatos y novelas de Stendhal. En el primer capítulo de *Le Rouge et le Noir* da la impresión que el texto será contado por un narrador homodiegético, pero éste va desapareciendo paulatinamente, aunque no se ausenta por completo. En *La Chartreuse de Parme* el prefacio intenta fijar un doble narrador: el que cuenta la historia sólo transmite el relato del canónigo, sin embargo, a lo largo de la historia la voz se vuelve homodiegética. Las *Chroniques italiennes* (1865) son particulares, porque el narrador únicamente tiene la función de traducir, pero es un traductor indiscreto, ya que participa constantemente opinando y comentando. Este tipo de intervenciones hacen que sea difícil decidir quién es el que habla en la narración<sup>49</sup>.

Genette concluye que por la relación ambigua entre el autor y su obra, por la dificultad de distinguir y separar el texto literario (la novela) de otras funciones de la escritura y de la concepción artística (el manuscrito, las notas, los diarios, etc.), por lo inacabado de la obra, por la fuerte relación temática entre cada uno de los relatos y por la indeterminación del narrador, el estilo de Stendhal es uno de los más transgresores que han existido en la narrativa francesa.

Más contemporáneamente se encuentran los estudios de Michel Crouzet, cuya crítica tiende a ser más creativa pero que, en algunas partes, y siguiendo la tradición de los estudios clásicos stendhalianos, se vuelve sobre algunos aspectos biográficos –y fabulados– del escritor para explicar su obra. El conjunto de artículos que componen *Regards de Stendhal sur le monde moderne* indagan sobre la idea de modernidad en los escritos de Stendhal, tema muy presente en su obra y que para el escritor equivale a decadencia, de ahí su constante cuestionamiento.

En *Enfant et révolution dans la vie de Henry Brulard*, Crouzet explica el significado de la Revolución y la República a partir de la vida de Henri Beyle. A Beyle la Revolución le

---

<sup>49</sup> “L’image du narrateur est donc, chez Stendhal, essentiellement problématique, et lorsque le récit stendhalien laisse, si peu que ce soit, la parole au discours, il est souvent bien difficile, et parfois impossible de répondre à cette question, d’apparence toute simple: qui parle?” (Genette, 1969: 188-189).

sorprende a la edad de cuatro años y coincide con la muerte de su madre, de manera que más que un significado político denota un significado existencial<sup>50</sup>. En tanto, la República equivale a un espacio de utopía y esperanza, un deseo de comunión con otras personas, algo que no deja de ser complicado para Beyle debido a su carácter particular<sup>51</sup> (idealista e individual). En *Stendhal ou l'anti-René*, Crouzet rastrea el influjo de Chateaubriand en la estética de Stendhal. Gracias a la influencia de éste surge en Stendhal la oposición al espíritu serio, melancólico y solitario. El gozo (la *gaieté*) es un valor que se define como resistencia contra la tristeza de la prosa del Vizconde. Eso no significa que Stendhal no sea profundo, pero elige el pensamiento divertido (de Demócrito) en menoscabo de la filosofía que llora (de Heráclito). Así, la *gaieté*, como sistema de vida y de escritura, sustituye a la realidad moderna, que es fría y calculadora.

Crouzet justifica la admiración de Stendhal para con Napoleón (*Napoléon et Stendhal: gloire militaire et gloire littéraire*) en ciertas características personales de éste (como la energía, la voluntad y el deseo de gloria) que Stendhal transfirió a la literatura, concretamente a las actitudes que el escritor debía tener<sup>52</sup>. En *Stendhal et les républiques italiennes du moyen âge ou de la liberté italienne*, Crouzet estudia la relación entre libertad y belleza a través de los períodos históricos que más gustaban a Stendhal: las antiguas repúblicas italianas y el tiempo de la Ilustración. Los artículos que Stendhal escribió sobre la Restauración son objeto de análisis en *Stendhal passe du journalisme au roman ou du réalisme politique au réalisme esthétique*, donde Crouzet destaca un concepto para explicar el realismo de Stendhal: su

---

<sup>50</sup> “Il est significatif que la révolte suprême, c’est-à-dire l’attentat métaphysique, le décide d’intention, la déclaration de guerre à un Dieu-tyran, soit originelle, qu’elle ait commencé à quatre ans par «mon horreur pour la religion» et qu’elle se soit formulée quand coïncident les débuts de la révolution et la mort de sa mère: en 1790 il commence par l’acte décisif, par la négation fondamentale, celle du fondement de l’Ordre de l’ancien monde, «je me mis à dire du mal God», l’enfant orphelin s’en prend aux hommes, à sa famille, et à Dieu, qui est coupable; «ceci vient de Dieu », le mot malheureux, pris à la lettre et complètement retourné, d’un prêtre détesté, désigne Dieu comme responsable du mal injustifiable. Déjà comme s’il avait découvert ce qu’on appelé «le Titanisme romantique», soit un pessimisme métaphysique qui ne croit pas à la bonté de Dieu, mais au contraire à sa méchanceté, et qui oppose à cette culpabilité monstrueuse l’innocence de l’homme, sa supériorité morale, son sens du bien et de la justice (ce qui légitime la révolte du pécheur et son orgueil, dressé contre la criminalité cosmique), l’enfant proteste au nom d’un sens premier de la justice et du bien contre le mal universel et gratuit voulu ou admis par Dieu” (Crouzet, 2010: 12).

<sup>51</sup> “La république, c’est la participation à une communauté. Mais la république est toujours au loin, inaccessible pour lui; l’enfant enfermé la voit du haut des fenêtres, il la voit avec un désir tantalisé de la rejoindre, de s’unir à elle (...) On le sait, la rencontre avec les Jacobins n’est pas réussie: Brulard use de son peu de liberté pour aller voir de près la Révolution, chez elle, «mon idole était ébranlée», cette fois les autres, objet de désir, donc d’idéalisation et «divinisé», son trop autres, ils découragent la sympathie toute préparée par l’enfant, «ces gens que j’aurai voulu aimer» restent pour lui une présence abstraite, ils n’entrent pas dans son cœur. L’aristocrate familiale serait presque préférable: ainsi Julien sortant de chez Valenod se trouve tout «aristocrate»” (Crouzet, 2010: 35, 36).

<sup>52</sup> “Stendhal, irréductible partisan des Deux Chambres, libéral de pensée sous l’Empire (il ne voulait pas que Napoléon triomphât de l’Angleterre), discerne néanmoins dans le système de la gloire une liberté: une autre liberté, une liberté de l’énergie et de l’héroïsme; la gloire est romantique parce qu’elle est une énergétique de la générosité, l’écrivain et le conquérant sont identiquement des «amants de la gloire» (...)” (Crouzet, 2010: 96).

puesta a distancia de los eventos políticos (un realismo subjetivo) de la cual surgirá una realidad un tanto cómica<sup>53</sup>.

El significado de la modernidad anglosajona se desarrolla en *Le mythe du nord?, Le nord, le midi: de l'aisthesis à l'esthétique* y *Custine et Taine en Angleterre*. Crouzet afirma que al igual que Stendhal opusiera la *gaieté* al espíritu trágico de Chateaubriand, también desarrolló en contrasentido un imaginario, una especie de medio que proporciona y promueve el genio artístico. Este contexto será la idea del sur, de lo mediterráneo. De hecho, en *Stendhal et le ridicule du travail anglais*, Crouzet plantea que para el escritor la forma de trabajo anglosajona que ha posibilitado el desarrollo de la civilización moderna es una *fausse civilisation*, pues condena a la persona a la supervivencia –y no a la vida plena–, que a la larga traerá como consecuencia la muerte de la cultura. Por último, en *Le mot singulier et sa valeur philosophique chez Stendhal*, Crouzet analiza el origen de la atracción por lo singular en Stendhal, que de alguna forma es lo que caracteriza a su escritura; el autor concluye en que la afección por lo singular radica en la extraña y misteriosa individualidad de Stendhal<sup>54</sup>.

También resulta interesante destacar las opiniones que Ortega y Gasset y Tzvetan Todorov emitieron sobre *De l'amour*, un ensayo del escritor que, al igual que sus novelas, tuvo gran repercusión. El ensayo de Stendhal se fundamenta en el concepto de cristalización, que consiste en que el objeto amoroso puede llegar a ser perfecto mediante un esfuerzo de la imaginación. Para Ortega y Gasset, Stendhal no es un teorizador, no es un filósofo propiamente, razón por la cual no otorga mayor importancia a sus planteamientos teóricos. En realidad, *De l'amour* sirve a Ortega y Gasset de excusa para desarrollar sus propias posturas filosóficas, siendo Stendhal sólo el punto de partida. El autor considera el concepto de

---

<sup>53</sup> “Nous avons tenté de le montrer: l'histoire et nommément le roman historique ont conduit Stendhal à une formule du roman incluant comme composante la réalité historique du contemporain; mais celle-ci est politique, évidemment, et relève d'une perception de la chose politique, perception qui est l'enjeu de l'attitude réaliste en politique. Tout le problème est de voir l'origine du réel romanesque dans le réel du politique: c'est le même objet, les mêmes événements fournis par la société, ils passent des articles à Armance et au Rouge, mais il s'agit encore de la même attitude perceptive (c'est-à-dire intérieure), qui permet de voir, d'admettre la réalité et lui faire subir une sorte de traitement: par la mise à distance (réalisme politique et réalisme esthétique sont également des prises à distance), par une mise en forme qui va impliquer en particulier le comique de la réalité” (Crouzet, 2010: 192).

<sup>54</sup> “La question du singulier, ou le singulier comme question, se trouve exemplairement dans le mot de Julien: «Pourquoi suis-je moi?», elle est logique pour nous depuis le début de ces réflexions: le moi est un contingent injustifiable et inexplicable, comme tout être. Mais il est aussi la question (sans réponse) de son être; s'il se place dans le déterminisme de la représentation (par exemple les sciences humaines dont l'Idéologie est l'origine), comme semble le souhaiter la question de Julien avec le pourquoi, qui est le présupposé d'une cause, il s'anéantit comme singulier. Alors le singulier aboutit ici, au secret du moi, à ce qui serait le seul fond du moi, à la trouble complexité de son être, à la déchirure que le moi instaure dans tout ordre, et en lui-même. Qu'est-ce que le principe singulier profondément empreint dans Octave, qui justement contredit «les événements de la vie réelle»? L'anomalie du héros est celle du singulier; si le personnage d'Octave est comme recouvert, et à la fois obscurci et éclairé par le mot singulier, c'est parce qu'il est porteur d'une singularité et aussi le témoin de la singularité. De l'écart qui sépare tout homme et le sépare de lui-même surtout” (Crouzet, 2010: 464).

cristalización como una mezcla de idealismo y pesimismo, idealismo porque hace del objeto amado una proyección del sujeto, pero también pesimismo, porque parte de que los hábitos normales (el amor físico, el deseo, la vanidad, el gusto, etc.) son patologías, anormalidades, que ponen como regla a seguir una idea inalcanzable, puesto que no existe<sup>55</sup>. Lo que Ortega y Gasset valora de Stendhal – aparte de sus dotes de narrador– es haber concebido el amor como una actividad, es decir, el vivir en relación con las emociones<sup>56</sup>. Como puede observarse, Ortega y Gasset lee a Stendhal desde su perspectiva filosófica: el vitalismo.

Al igual que para Ortega y Gasset, para Todorov las clasificaciones del amor en Stendhal son frágiles, al menos desde el punto de vista teórico. A Todorov le interesa reflexionar sobre el origen de tal idealismo que, según el autor, surge de la negación de la realidad (tal y como había expuesto Ortega y Gasset con el pesimismo de la cristalización). La pasión de Stendhal por la cultura italiana (y por la española, que considera como una sola con la italiana) no deviene por el gran conocimiento que el escritor tuviera de ellas, sino porque proyecta en éstas lo que no le gusta de Francia (la obsesión por el deseo físico, la vanidad, el temor a la soledad, etc.). Italia y España –sus culturas– representan en realidad lo que Stendhal querría que fuera la cultura francesa. En efecto, se trata de un idealismo que nace de la negatividad.

Ahora bien, de esta idea surge una interrogante. Todorov sostiene que la idealización de las relaciones amorosas no proviene de la nada, tiene su asidero en la memoria y en las convenciones sociales. Pero si en Stendhal el origen de la idealización no es la experiencia real (pues no conoce a fondo Italia y España), sino que son las proyecciones idealizadas de Francia, ¿cuál es la fuente de su idealismo? Todorov responde que emana de la cultura libresca y del deseo de ser otro, de ser algo distinto de lo que supone ser francés. Estos dos

---

<sup>55</sup> “Se explica lo normal por lo anormal, lo superior por lo inferior. Hay un extraño empeño en mostrar que el Universo es un absoluto quid pro quo, una ineptia constitutiva (...). Pero la verdad es de tal modo opuesta a este terco pesimismo, que acierta a instalarse dentro de él sin que el pensador amargo lo advierta. Así en la teoría de la «cristalización». Porque en ella, a la postre, se reconoce que el hombre sólo ama lo amable, lo digno de ser amado. Mas no habiéndolo –a lo que parece– en la realidad, tiene que imaginarlo. Esas perfecciones fantaseadas son las que suscitan el amor. Es muy fácil calificar de ilusorias las cosas excelentes. Pero quien lo hace olvida plantearse el problema que entonces resulta. Si esas cosas excelentes no existen, ¿cómo venimos a noticias de ellas? Si no haya en la mujer real motivos suficientes para provocar la exaltación amorosa, ¿en qué inexistente *ville d'eaux* hemos conocido a la mujer imaginaria capaz de enardecernos?” (Ortega y Gasset, 2014: 24, 25).

<sup>56</sup> “El amor es la actividad que se ha encomiado más. Los poetas, desde siempre, lo han ornado y pulido con sus instrumentos cosméticos, dotándolo de una extraña realidad abstracta, hasta el punto de que antes de sentirlo lo conocemos, lo estimamos y nos proponemos ejercitarlo, como un arte o un oficio. Pues bien: imagínese un hombre o una mujer que hagan del amor in genere, abstractamente, el ideal de su acción vital. Seres así vivirán constantemente enamorados en forma ficticia. No necesitan esperar que un objeto determinado ponga en fluencia su erótica vena, sino que cualquiera servirá para el caso. Se ama el amor, y lo amado no es, en rigor, sino un pretexto. Un hombre a quien esto acontezca, si es aficionado a pensar, inventará irremediabilmente la teoría de la cristalización” (Ortega y Gasset, 2014: 26).

elementos responderían a los enigmas de la obra stendhaliana: la autobiografía y el conocimiento a partir de la novela (el realismo propio de Stendhal).

Según Todorov lo autobiográfico en Stendhal no debe tomarse literalmente. Se trata más bien de un juego de intercambio de máscaras, donde muy de vez en cuando puede verse el auténtico rostro aunque sea casi imposible, porque los tiempos se mezclan y lo que el yo es (el presente y el pasado) se fusionan con el yo que quiere ser (el futuro). Todo esto amplificado por la reflexión propia de la autobiografía, pues implica una constante búsqueda y fijación del ser. En relación con el conocimiento a partir de novelas, Stendhal continúa la tradición europea –y judeocristiana– de la creencia de que la realidad está en una idea, y que ésta a su vez se reproduce en el texto. Es una manera indirecta de encontrar la realidad en la escritura. Cuando Stendhal transmite un evento ficticio –que remite a la literatura–, en cierta manera cuenta la verdad –siguiendo la lógica “*realidad-idea-texto*”– que, paradójicamente, al introducir su autobiografía, sus múltiples yo, aporta su particular verdad. Si Ortega y Gasset lee a Stendhal desde su vitalismo, se puede afirmar que Todorov lo hace desde un tema muy característico de su obra, la otredad:

Las autobiografías, las biografías y la historia podrían parecer mejores candidatas para establecer la verdad que la novela, pero Stendhal afirma lo contrario, cosa que sólo puede entenderse si damos a verdad un significado distinto al de “*descripción de lo real*”. De lo que aquí se trata es de la verdad íntima de todas las cosas, a la que accede mejor la libertad de la novela que la historia. En un sentido similar afirmaba Aristóteles que la poesía era más filosófica que la historia. Y no es todo, ya que la oposición es doble. En su juventud, Stendhal escribió no sólo libros de historia, sino también tratados, como *Del amor*, en los que aparecía la generalidad, como en la novela, pero tampoco era la vía adecuada. A esa verdad le faltaban los “*detalles*”. A fuerza de borrar el yo que escribía, se desplazaba hacia la mentira. La novela es “*una verdad algo detallada*”, más general que la autobiografía, pero más particular que el tratado, a medio camino entre el egoísmo de la una y la impersonalidad de la otra. La verdad de Stendhal está en las ficciones que escribe (Todorov, 2011: 187-188).

## 2. Objetivos del estudio y explicación de conceptos

### 2.1. Objetivos generales

1. Analizar el proceso de referencialización en la narrativa de Stendhal y Alejo Carpentier con el objetivo de indagar en la creación de significación que afecta al sentido de la comprensión lectora.

2. Identificar la ideología en el discurso de cada escritor para entender la relación de ésta con el referente ficcional del texto literario.

## 2.2. Objetivos específicos

1. Examinar la temática de cada escritor para saber de qué tratan sus textos y realizar una comparación de los modos en que los desarrolla en sus narrativas.

2. Identificar en el discurso los valores (los hechos) que el escritor defiende en sus relatos y la manera en que los fundamenta.

## 2.3. Explicación de conceptos

### 2.3.1. Proceso de referencialización, significación y comprensión lectora

El estudio de la literatura en su relación con la realidad siempre ha sido difícil y polémico. A pesar de que actualmente se considere como válido el paradigma de que la literatura es ficción que sólo simula la realidad, no siempre se ha entendido de esta manera.

George Lukács, por ejemplo, concebía el arte como un reflejo de la realidad objetiva auxiliándose de dos conceptos: reflejo y objetividad. Lukács no se refería por reflejo a lo que algunos neoclásicos entendían por mimesis<sup>57</sup>, sino a que el objeto del arte lo constituyen las acciones humanas<sup>58</sup>; es decir, la realidad no es la naturaleza física sino la actividad de los hombres<sup>59</sup>. Para el autor la realidad objetiva la constituyen los rasgos esenciales de la realidad, que son el conflicto, la vida entendida como un conjunto de posibilidades donde el hombre se ve en situación de elegir y la vida como un sistema de acción y consecuencias, de manera que

---

<sup>57</sup> A principios del siglo XVIII se modificó la interpretación de mimesis de Aristóteles, pues se pensaba que el objetivo del proceso artístico –y su valor– era la imitación de la naturaleza: “El principio de *«imitación de la naturaleza»* se convierte en guía y norma de la creación artística y en canon de valoración sobre la calidad de la obra de arte. No obstante, dicho principio es interpretado de diversas formas por los tratadistas del Neoclasicismo: como *«copia»* naturalista de la realidad concreta, como imitación de una *«naturaleza universal»*, o bien como arte idealizador de la *«belle nature»*, lo que implicaría una percepción selectiva de determinados aspectos de esa naturaleza para realizarla y perfeccionarla” (Estébanez, 2008: 673-674).

<sup>58</sup> El concepto de reflejo no implica que el arte sea un espejo que de manera pasiva retrate la realidad en su más mínimo detalle. No significa que el escritor deba escribir sobre un lugar, una región específica y que sus textos deban representar los olores, los colores, los sabores locales y, en general, todos esos detalles que hacen de una narrativa la representación folklórica de un territorio, de una cultura. El concepto de reflejo es la captación de momentos metafísicos, que para Lukács eran la medula vertebral para definir la realidad, al menos en la etapa hegeliana y romántica del autor.

<sup>59</sup> El concepto de realidad de Lukács estaba en sintonía con la definición de mimesis de Aristóteles, pues éste la define así: “(...) la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones” (Aristóteles, 1999: 147-148).



los hechos de la existencias aparecen concatenados<sup>60</sup>. Además, Lukács consideraba la esencia como la expresión de los nexos legales entre los hombres y la vida<sup>61</sup>. Estos nexos no se encuentran en un estado incorpóreo, se concretizaban en situaciones específicas que expresan al ser del individuo en su estar en el mundo. Los rasgos esenciales de la realidad y la esencia de la realidad no eran equivalentes para Lukács, siendo la esencia las relaciones que se establecen entre los hombres, y los rasgos esenciales las inmediaciones de la existencia, las formas de la vida que el arte debía copiar para reflejar la realidad.

Lukács consideraba el arte como una copia de la vida, una copia que era relativa e incompleta. Esta paradoja es fundamental, puesto que permite resolver dos cuestiones. En primer lugar, un texto narrativo nunca es un documento positivo, tampoco es un trabajo intelectual que tenga por finalidad la búsqueda de hechos, de datos; y, en segundo lugar, el motor principal del arte es la imaginación, y no el saber cognitivo<sup>62</sup>. Tal situación presupone que el arte nunca será diáfano en su totalidad, habrá ciertos aspectos del texto que serán oscuros, inexactos, hasta contradictorios, lo que provocará que el lector se apoye en otras informaciones (aspectos sociales, culturales, filológicos, experiencias personales, etc.) para darle significado a la narración. En general, desde la perspectiva de Lukács, el lector debe recurrir a la imaginación para comprender la obra de arte.

El principal aporte de Lukács fue aplicar los principios hegelianos y el pensamiento clásico griego a su estética. Es su visión del arte, como praxis de una actividad política partidaria, la que ha perdido vigencia. Sus conceptos filosóficos aplicados a los estudios literarios han sido desplazados por la preponderancia de los estudios con enfoque formalista, debido a que el objeto de reflexión del texto literario constituye un área que compete principalmente a la estética, cuya vinculación a los estudios literarios no se suele realizar en una primera aproximación. No obstante, para esta tesis el concepto de literatura de Lukács

---

<sup>60</sup> De ahí que el género que Lukács consideraba más complejo era el drama, ya que las formas de éste se prestan mejor para copiar la vida. El drama contiene conflicto, elección, acciones y consecuencias.

<sup>61</sup> “La absolutización de la imagen relativa de la vida, artísticamente justificada, tiene naturalmente su fundamento de contenido. Sólo puede surgir sobre la base de una verdadera captación de los esenciales y primordiales nexos legales de la vida en el destino del individuo y de la sociedad” (Cuesta y Jiménez (eds.), 2005: 549).

<sup>62</sup> Cuando Lukács ve el arte como una copia, como el resultado imperfecto de la realidad, concede al arte cierta autonomía, con sus códigos propios, su lenguaje específico, pues significa que por ser ambiguo todo trabajo artístico exige que sea interpretado en función de sí mismo. Esta dinámica (ambigüedad-interpretación) genera la autonomía del arte. La idea del arte como copia imperfecta de la realidad es fundamental en la hermenéutica de Wolfgang Iser (1926-2007), que sostiene que el grado de ambigüedad de un texto posibilita que una obra artística jamás sea algo inacabado, por lo cual siempre está abierta a futuras interpretaciones, además de incorporar a otros actores en el proceso hermenéutico: “Sin embargo, para lograr este objetivo por medio de una narración, el autor ha de tener en cuenta los escollos inherentes en toda narración que, como nunca puede narrarse en su totalidad, está hollada por indeterminaciones a las que hay que hacer frente (...) Además cada texto, sean cuales sean sus patrones, tienen brechas que a su vez se vuelve efectivas como estructuras que invitan a una respuesta” (Iser, 2005: 60, 63).

resulta importante, debido al estrecho vínculo que establece entre literatura y vida, es decir, por su visión humanista. Interesa esta concepción porque se aleja de la idea de que la literatura es algo ficcional, sobre la que no se puede teorizar o conceptualizar<sup>63</sup>, y de hacerse se corre el riesgo de no ser tomado en serio al constituir un análisis subjetivo, situación que en ocasiones obliga a los estudiosos de la literatura a adoptar métodos propios de las ciencias empíricas, que paradójicamente los aleja de la comprensión del fenómeno literario.

La relación entre vida y literatura es uno de los aspectos que justifican nuestro estudio comparado, ya que no se propone vincular a Stendhal y a Alejo Carpentier por las influencias que ejercieron el uno para con el otro. Se analizan comparativamente porque los dos escritores tienen la intención de narrar acontecimientos reales, incluso experiencias de vida. En otras palabras, la literatura para ellos no era algo meramente artificial, era un medio para evocar la realidad.

Ahora bien, las ideas de Lukács pueden también considerarse demasiado especulativas. Si la realidad es la vida, cabe preguntarse cómo realizar un estudio literario que tenga en cuenta el vínculo entre vida y obra sin que ello implique leer la novela a la luz de la biografía de los escritores o de la historia. Por esta razón, no conviene dejar de lado las actuales teorías que conciben la realidad a partir del lenguaje. Éste es el motivo de por qué se ha optado por el término de referencialización<sup>64</sup> en el presente trabajo, idea influenciada por las lecturas de Todorov<sup>65</sup>. Los enfoques teóricos en la línea de Todorov tienen dos características

---

<sup>63</sup> Terry Eagleton comenta que esta visión de la literatura se basa más en percepciones vulgares del sentido común que en algo que tenga fundamento intelectual: “Mi impresión es que cuando las personas llaman hoy en día literario a un escrito tienen en mente, por lo general, una de las cinco características que enumeraré a continuación, o alguna combinación de ellas: califican de «literaria» a una obra que sea de ficción, arroje intuiciones significativas sobre la experiencia humana (a diferencia de informar de verdades empíricas), utilice lenguaje de un modo especialmente realzado, figurativo o deliberado, no tenga utilidad práctica en el sentido que lo tiene una lista de compra o constituya un texto muy valorado. Estas son categorías empíricas, no teóricas. Proviene de las apreciaciones cotidianas, no de alguna investigación sobre la lógica del concepto. Podríamos denominar a cada uno de estos factores, respectivamente, ficcional, moral, lingüístico, no pragmático y normativo. Cuando mayor sea el número de estos factores que se den cita en un texto concreto, más probable es en nuestra cultura que alguien lo califique de literario” (Eagleton, 2013: 46-47).

<sup>64</sup> Desde el punto de vista técnico, lingüístico o semántico, estudiar el referente en un texto literario no es posible de entenderse éste como algo que apunta a una verdad o una falsedad, puesto que los elementos que lo forman remiten a una situación ficcional y no a una verdad real. En este sentido, la expresión más conveniente a emplear sería la representación de lo real. No obstante, se ha preferido mantener el término de referencia porque se quiere enfatizar que en el tipo de novelas creadas por estos dos escritores existe un factor que los diferencia de los novelistas contemporáneos, a saber: en sus escrituras hay una voluntad que exige al lector leer sus textos como algo que remite a un hecho, a un acontecimiento o a una experiencia personal, es decir, hay una intención denotativa. Por supuesto que esta evocación a lo real no la entendemos como la realidad del mundo. Por ello no se busca en sus textos verdades o falsedades, más bien hemos clasificado la intención referencial como característica particular de sus escrituras, como parte de sus respectivos estilos; a los cuales podemos denominar referenciales, pues sus novelas se caracterizan por la ambición de describir hechos o acontecimientos reales.

<sup>65</sup> “Puesto que el objeto de la comunicación lingüística suele ser la realidad extra lingüística, los hablantes deberán tener la posibilidad de designar los objetos que la constituyen: ésta es la función referencial del lenguaje (el o los objetos designados por una expresión constituyen su referente). Esta realidad, sin embargo,

principales: la realidad es entendida como un objeto<sup>66</sup>, y dicho objeto carece de esencia. Son teorías accidentales<sup>67</sup>, puesto que niegan un principio fundamental de la realidad. En este planteamiento la esencia son funciones y, en consecuencia, el objeto (la realidad) está formado por la interacción de funciones. En esta interacción el lenguaje tiene un papel fundamental, el cual ya no es visto como el vehículo entre el pensamiento y el objeto, sino que es entendido como algo que construye nuevas realidades, al mismo tiempo que posibilita acceder a las ya existentes.

Las bases de esta teoría se sentaron gracias a los estudios de Ferdinand de Saussure. Éste sostenía que existen dos elementos asociados cuando se desea transmitir la idea sobre un objeto: un concepto<sup>68</sup> (el significado) y una imagen acústica de éste (el significante), formando ambos un signo. El enfoque de Saussure fue importante no sólo porque

---

no es necesariamente la realidad, el mundo. Las lenguas naturales, en efecto, tiene el poder de construir el universo al que se refieren; por lo tanto, pueden atribuirse un universo de discurso imaginario. La isla del tesoro es un objeto de referencia tan posible como la estación de Lyon” (Todorov y Ducrot, 2006: 287).

<sup>66</sup> Más que un objeto, la palabra precisa para describir la realidad en las teorías formalistas sería “*artefacto*”.

<sup>67</sup> Los elementos comunes de las escuelas en las que se clasifican los postulados de Todorov pueden resumirse de la siguiente manera: 1) *La voluntad científica*. Los esfuerzos de estas teorías se centran en sentar las bases de lo que es la literatura antes de valorarla, de ahí que resulte imprescindible para estos enfoques organizar los saberes que antaño se mezclaban (filosofía, sociología, historia, etc.) para abordar el fenómeno literario. No se trata de negar el valor de estos saberes disciplinarios, pero sí de ordenar su aplicación, es decir, es necesario tomar en consideración que la utilización de cada herramienta puede conducir a objetivos diferentes. 2) *Una actitud positivista con la realidad*. Estas escuelas presentan una postura radical de entender el vínculo entre realidad y literatura. Desde su óptica, el ser humano no puede estar seguro de qué es la realidad, pero sí puede dar fe de que existe una conciencia que se interroga sobre ella. Se puede tener la certeza de que esa conciencia responde a sus dudas mediante conceptos y definiciones, que tienen su origen en las palabras, en unidades de significado. Las palabras no nacen en el momento en que el significado le es atribuido a la cosa, nacen de un proceso en el cual varios entes comunicantes dotan de significado a la cosa. No hay origen sino devenir, por lo tanto, la realidad no es un lugar al que se pueda acceder mediante la especulación. La realidad, la única que se puede conocer, es la que proporciona el lenguaje, la percepción que proporciona los signos originados en el proceso comunicativo. 3) *El objeto a saber de la literatura es la literariedad*. Más que preocuparse por buscar una realidad fuera del lenguaje, los estudiosos formales centran sus intereses en entender qué hace que un texto sea literario. Los críticos de Lukács han sostenido que su concepción tendía a concebir la literatura como si fueran imágenes. Los formalistas, en cambio, consideran que entender un texto en función de imágenes supone no pasar del nivel básico del lector, puesto que si la literatura es un artificio que busca crear efectos no tienen sentido preguntarse por el referente, salvo si se persigue conocer las funciones que rigen las convenciones de significación. (Ideas recogidas en David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Editorial Ariel, 2007)

<sup>68</sup> Para ser exactos, el significado no es un concepto en la teoría de Saussure. Resulta complejo asignarle una identidad, sería más justo llamarle “*sustancia*”, pero por razones de comodidad se emplea el término concepto en su sentido más amplio, es decir, es aquello que es. Todorov define el significado como algo que sólo cobra existencia en la relación con el significante: “El punto más discutido de la teoría se refiere a la naturaleza del significado. Se lo ha definido aquí como una carencia, una ausencia en el objeto perceptible que así se vuelve significante. Esta ausencia equivale, pues, a la parte no sensible: quien dice signo debe aceptar la existencia de una diferencia radical entre significante y significado, entre lo sensorial y lo no sensorial, entre presencia y ausencia. El significado, diremos tautológicamente, no existe fuera de su relación con el significante –ni antes, ni después, ni en otra parte–; un mismo gesto crea el significante y el significado, conceptos que son inconcebibles el uno sin el otro. Un significante sin significado es simplemente un objeto, es pero no significa; un significado sin significante es indecible, impensable, es lo inexistente. La relación de significación es, en cierto modo, contraria a la identidad consigo mismo; el signo es a la vez señal y ausencia: originariamente doble” (Todorov y Ducrot, 2006: 122).

descompuso la representación mental y comunicativa que se tiene del objeto, sino porque estableció un principio de relación entre el mundo y el signo: el principio artificial, inmotivado o arbitrario del signo. Tal fundamento quiere decir que los objetos de la realidad no se definen en función de sus propiedades intrínsecas, no se corresponden a su forma natural, más bien lo hacen en relación con los usos, con las relaciones que se establecen entre significados. De ahí que para estas teorías la realidad no se entienda a partir de esencias y apariencias, sino de funciones. Gracias a los postulados de Saussure se desarrollaron otras teorías más sofisticadas, como las ideas de Roland Barthes o de Roman Jakobson, entre otros. Para ellos la realidad extralingüística casi carece de importancia, porque consideran que las palabras no se remiten a la materia, se refieren a los signos, éstos a su vez a otros signos y a así sucesivamente.

Jakobson asumió la postura de que la literatura es una especie de signo visual. El ser humano interpreta los signos como representaciones de seres o de cosas, cosifica la realidad. Jakobson sostenía que establecer categorías en función de verdades o mentiras en la relación entre el signo y el mundo no compete a los estudios del arte verbal<sup>69</sup>, pero si lo que se busca es conocer cómo el hombre interpreta los signos, entonces la lingüística proporciona instrumentos importantes. Por ejemplo, en la cotidianeidad es habitual establecer una división entre el lenguaje que habla sobre un objeto y el lenguaje que habla sobre sí mismo –el metalenguaje–. En literatura también son frecuentes las operaciones lingüísticas en las cuales el mensaje se refiere al código sobre el que se transmite el mensaje. Jakobson entendía que cuando dos personas se transmiten un mensaje pero éste no se refiere al objeto, a la materia, sino que se dirige al conjunto de signos por los cuales circula el mensaje, ésta constituye la auténtica función poética del lenguaje. En este sentido, el fenómeno poético vendría a ser una cadena infinita de significados donde el mensaje referido a la realidad (a la materia, al objeto) se encuentra ausente.

Roland Barthes por su parte planteó su pensamiento en esta misma dirección, e introdujo el concepto de imbricación en la relaciones de significación. Siguiendo las tesis de Hjelmslev complejizó la relación entre significante y significado. Para Barthes, éstos funcionan como una red, un tejido, donde el significante se encuentra también presente en el

---

<sup>69</sup> “(...) el problema de las relaciones entre la palabra y el mundo interesa no sólo al arte verbal, sino a todo tipo de discurso, si hay que decir la verdad. La lingüística muy bien podría explorar todos los problemas posibles de la relación entre el discurso y el *«universo del discurso»*: qué es lo que un discurso dado verbaliza, y cómo lo verbaliza. Los valores de verdad, empero, en la medida en que son –al decir de los lógicos– *«entidades extralingüísticas»*, rebasan sin duda alguna los límites de la poética y de la lingüística en general” (Cuesta y Jiménez (eds.), 2005: 141).

significado y viceversa<sup>70</sup>; de forma que los procesos de comunicación consisten en separar, desenlazar el uno del otro, ya que significante y significado se encuentran entrelazados, imbricados. Lo relevante de la tesis de Barthes es el papel que le asigna al significante, que está continuamente condicionando al significado. En otras palabras, el mensaje siempre va a estar fijado por el medio<sup>71</sup>.

El principal aporte de estas teorías fue la reforma que realizaron de la perspectiva de cómo se entendía la cultura (el arte y la literatura incluidos), y la transformación que hicieron del concepto de esencia. Todo ello gracias a una manera diferente de entender el lenguaje, tal como afirma Jonathan Culler:

La idea de que la lingüística ha de ser útil para estudiar otros fenómenos culturales se basa en dos concepciones fundamentales: primero, la de que los fenómenos sociales y culturales no son objetos o acontecimientos simplemente materiales, sino también objetos de significados y, por tanto, signos; y segunda, la de que no tienen esencia, sino que los definen una red de relaciones, tanto internas como externas (Culler, 1978:17).

Este trabajo toma como referencia las tesis formalistas con el objetivo de analizar de qué manera Stendhal y Carpentier evocan la realidad en sus textos. Para ello, se emplearán los términos de referencialización, significación y proceso, que contribuirán a indagar en las intención referencial en sus escritos.

Cabe subrayar que el fin último de la presente investigación no es el estudio de los episodios reales-históricos en sí mismos; el objetivo final es establecer un sentido, una interpretación de la lectura de Stendhal y Carpentier. No obstante, las nociones de interpretación y sentido pueden generar equívocos. El método de lectura de Barthes no tiene como meta encontrar verdades ocultas tras los textos, sino lo que el mismo autor denominó la polisemia del texto<sup>72</sup>. En el fondo, Barthes estaba en contra de las lecturas canónicas, fijas,

---

<sup>70</sup> Dado que para Barthes significante y significado no son objetos –en realidad Saussure se refería a ellos como sustancias–, denominó al significado plano de la connotación, y al significante plano de la denotación. La connotación se expresa (ERC)RC y la denotación ER(ERC).

<sup>71</sup> “Los significantes de connotación, que llamaremos connotadores, están constituidos por signos (significantes y significados reunidos) del sistema denotado; naturalmente varios signos denotados pueden reunirse para formar un sólo connotador, si está provisto de un sólo significado de connotación; dicho de otra manera, las unidades del sistema connotado no tienen forzosamente la misma dimensión que las del sistema denotado; largos fragmentos de discurso denotado pueden construir una sola unidad del sistema connotado (es el caso por ejemplo del tono del texto, formado por palabras múltiples, pero que remiten a un solo significado). Cualquiera que sea la manera en que «maquilla» el mensaje denotado, la connotación no lo agota: siempre subsiste algo de «denotado» (sin lo cual el discurso sería imposible) y los connotadores son siempre, en última instancia, signos discontinuos, «erráticos», naturalizados por el mensaje denotado que los vehicula” (Barthes, 2009a: 103).

<sup>72</sup> “Nuestro objetivo es llegar a concebir, a imaginar, a vivir lo plural del texto, la apertura de su significancia. La puesta en juego de este trabajo, no se limita, por consiguiente, al tratamiento universitario del

ortodoxas. Según él debía existir un punto en el relato donde cohabitaran varias significaciones. El objetivo de los estudios literarios debía ser buscar el lugar donde el texto comienza a generar la pluralidad de significados.

No es posible negar que un texto tenga muchos significados, pero debe también existir un límite, no porque deba haber un monopolio de la interpretación, sino por la propia razón de ser de los estudios literarios; de admitir radicalmente la polisemia del texto ya no tendría sentido el estudio sistemático de la literatura. En otras palabras, daría igual leer una biografía de un escritor y buscar las conexiones que su vida tiene o no con su obra, o estudiar las operaciones lingüísticas que posibilitan tal o cual efecto. Lo único que importaría sería lo que el lector desea –y pueda– quedarse de su lectura, de ahí que en el enfoque de este trabajo se opte por la perspectiva de Jonathan Culler. Para éste no es posible utilizar un método de lectura que descubra estructuras particulares de cada obra<sup>73</sup>, ni afirmar que la obra tiene pluralidad de significados. Es decir, es necesario descubrir las convenciones que producen significado, de manera que éstas sirvan de control para conocer si la interpretación que se hace de una lectura es pertinente o no:

El sujeto que lee está constituido por una serie de convenciones, las rejillas de la regularidad y de la intersubjetividad. El “yo” empírico queda disperso entre esas convenciones que usurpan su lugar en el acto de lectura [...] ¿Cuál es el papel de la poética estructuralista? En cierto sentido su misión es humilde: volver lo más explícito posible lo que conocen implícitamente todos aquellos que se ocupen de la literatura lo suficiente como para interesarse por la poética. Visto así, no es hermenéutico; no propone interpretaciones sorprendentes ni resuelve debates literarios; es la teoría de la práctica de la lectura (Culler, 1978: 363).

Así pues, haremos referencia a la expresión comprensión lectora en tanto que el punto de llegada de este objetivo consiste en identificar cuáles son los elementos de la narrativa de Stendhal y Carpentier que producen significado y determinar así su correcta lectura. Desde luego, ello no implica una interpretación última o definitiva, otras lecturas que aspiren a

---

texto (aunque sea abiertamente metodológico), ni siquiera a la literatura en general; se refiere a una teoría, a una práctica, una opción, que se encuentran apresadas en el combate de los hombres y de los signos” (Barthes, 2009a: 423).

<sup>73</sup> Roland Barthes también planteaba, de forma particular en sus últimos escritos, la duda de que existiera una gramática universal. Por esta razón afirmaba también que cada texto literario tenía que ser abordado de forma particular. Este planteamiento contradice uno de los corolarios más importantes de los métodos científicos, al menos de las ciencias positivas, ya que un método mediante el cual no se puede establecer procedimientos estandarizados no garantiza que los resultados obtenidos obedezcan a procedimientos no intuitivos. Barthes resolvió esta cuestión aduciendo que el análisis estructural no se vale de métodos, sino de disposiciones operativas, reglas rudimentarias de operaciones que no pretenden descubrir ninguna verdad enmascarada en el texto: “Para proceder al análisis estructural de un relato, seguiremos un cierto número de disposiciones operativas (hablamos de reglas rudimentarias de manipulación, más que de principios metodológicos; la palabra sería demasiado ambiciosa y, sobre todo, ideológicamente discutible, en la medida en que el «método» postula muy frecuentemente un resultado positivista (...))” (Barthes, 2009a: 423).

ocupar el lugar de la buena interpretación son también posibles y válidas, siempre y cuando se fundamenten, es decir, se hagan a partir de convenciones literarias.

En definitiva, se han utilizado las ideas de Lukács porque su crítica permite estudiar la realidad a partir de la literatura (escenario que constituye el punto de partida del trabajo y la justificación del análisis comparado de dos escritores que no tienen nada en común, al menos desde el punto de vista de las influencias), pero nos distanciamos de su carácter especulativo. Por eso se adopta el concepto de realidad a partir de los teóricos formalistas de la literatura, que la entienden como una serie de funciones que se realizan en el interior del relato, y que refiere a una realidad extralingüística, pero nos alejamos de la teoría de la polisemia de los textos; y se emplea el concepto de competencias lectoras porque el propósito del objetivo primero de la tesis es proponer un modo de leer a Stendhal y a Carpentier.

### 2.3.2. Ideología y discurso (y su relación con el referente)

Tal y como se ha dicho anteriormente, el segundo objetivo de la investigación es identificar el papel que desarrolla la ideología en el discurso de cada escritor. Este objetivo aborda dos conceptos, ideología y discurso; para comprender cómo operan estas nociones es necesario tener en cuenta cuál es el puerto de llegada: la relación entre la ideología y el referente ficcional en los textos en análisis. Para explicar esta relación es preciso introducir una definición más: el mito.

Para Barthes un mito no es un objeto, tampoco es una idea, un mito es algo que se produce a partir de una actividad<sup>74</sup>: “el mito es un habla” (Barthes, 2009c: 167). Cuando Barthes afirma que el mito se produce a través de una actividad significa que todo aquello que posee significación es susceptible de ser mito<sup>75</sup>. Al atribuir a la significación la medida para conocer el habla mítica, se concibe que ésta se produce dentro de un esquema comunicativo (con códigos, mensajes, emisores, receptores, etc.); es decir, la actividad que produce el mito podría ser analizada bajo el mismo principio semiótico con el que se estudia el lenguaje: significante, significado y signo. De este planteamiento surge la siguiente interrogante: ¿puede la actividad mítica ser estudiada cómo si de un lenguaje se tratara? La respuesta es fundamental, en cuanto que se pretende indagar en el referente de la narrativa de Stendhal y Carpentier. Para abordarlo es necesario analizar los elementos de su escritura que pueden ser

---

<sup>74</sup> En realidad, Barthes no analiza los mitos a partir del análisis de definiciones, más bien examina la actividad comunicativa que produce los mitos. Así pues, no hay definición de mito en el trabajo de Barthes sino rasgos propios de la actividad social que produce el mito.

<sup>75</sup> Aunque no significa que toda realidad sea mítica.

susceptibles de producir significados, mitos. Pero esta significación no se produce por azar en la obra literaria, hay una intención significativa por parte del autor, es decir, en toda novela hay un mensaje, no uno moral, sino una intención que busca crear un significado. Para cumplir con el objetivo propuesto se escrutará en la obra de Stendhal y Carpentier el mensaje que ellos quieren convertir en mito; en otras palabras, si el enfoque de Barthes es correcto, al identificar aquellas operaciones que generan significación en la escritura de Stendhal y Carpentier, sería posible decir que se está frente al mensaje del escritor.

Así pues, son dos las ideas útiles para responder a esta cuestión. En primer lugar, Barthes considera que el hombre es una conciencia capaz por sí misma de dar significado a un hecho mítico y, en segundo lugar, el mito no es una idea que se crea o se elabora, es algo que ya está hecho<sup>76</sup>. En relación con el primer elemento, en efecto, el hombre es un ser mítico (es una conciencia mítica) a la búsqueda de significados, ya que entiende el mundo a partir de éstos, de ahí que la actividad comunicativa pueda volverse mítica, pues el ser humano necesita significar la realidad para comprender la vida. El segundo elemento constituye un vestigio del pensamiento marxista en Barthes<sup>77</sup>. El mito no es algo que se encuentre fuera del hombre, que pueda examinarse, que pueda determinarse sus orígenes y causas. El mito surge de una actividad que tiene a su vez origen en las necesidades sociales. De forma que es posible estudiar el hecho mítico a partir de los esquemas semiológicos, teniendo siempre en cuenta que el mito no debe ser entendido como un objeto, una definición que haya que descubrirse. La realidad mítica es particular por el hecho de estar previamente ahí, y se vale del lenguaje para hacerse presente (se acerca a una visión fenomenológica, salvo que se omite el planteamiento psicológico). Barthes plantea esta relación como una correlación entre dos planos que se encuentran dislocados: por una parte está la lengua, que es objeto del mito; y por el otro está el mito, que es un metalenguaje, una lengua que habla de la primera lengua, de

---

<sup>76</sup> “La palabra mítica está constituida por una materia ya trabajada pensando en una comunicación adecuada” (Barthes, 2009c: 168).

<sup>77</sup> La idea de que el mito es resultado de una actividad que responde a las necesidades de comunicación puede encontrarse en el siguiente fragmento de Marx: “La producción de las ideas y representaciones de la conciencia viene en un principio íntimamente vinculada a la actividad material y al tráfico material de los hombres, lenguaje de la vida real. Hacerse representaciones, pensar, el tráfico espiritual de los hombres, en suma, son casos que aún se presentan aquí como representación directa de su comportamiento material. Igual ocurre respecto a la producción espiritual, tal y como toma cuerpo en lenguaje de la política, de las leyes, de la moral, de la religión, de la metafísica, etc..., de un pueblo (...) La conciencia jamás podrá ser otra cosa que el ser consciente, y el ser de los hombres es su proceso vital real (...) el hombre tiene también «conciencia». Conciencia de la que, sin embargo, tampoco puede decirse de antemano que sea «pura». El «espíritu» lleva consigo desde un principio la maldición de venir «sujeto» a la materia, que en este caso se presenta bajo la forma de capas de aire en movimiento, en tonos, en una palabra, del lenguaje. El lenguaje es, pues, tan viejo como la conciencia; el lenguaje es la conciencia práctica, la conciencia existente también para los otros hombres y, por tanto, la sola conciencia de la que realmente puedo decir que tenga vida para mí; y el lenguaje no surge, al igual que la conciencia, sino de la necesidad, de la exigencia de tráfico con otros hombres. Mi relación con mi entorno es mi conciencia” (Marx, 2012: 51-52, 53-54).



aquella que la enuncia. En ambos planos existe un significante, un significado y un signo. La diferencia estriba en la posición del significante, que en el plano de la lengua-objeto es un término final mientras que en el sistema mítico es una etapa inicial, en el primer plano se convierte en el sentido y en el segundo plano en la forma. Este planteamiento espacial sirve para entender que el mito es forma y presencia, y también indica de dónde se nutre el mito (de la historia). Como en toda la obra de Barthes, el concepto clave de su razonamiento a pesar de su grado de ambigüedad, es el significante, aunque gracias a ese doble sentido ambos planos pueden mantener una relación dialéctica.

Otro concepto resultante de las teorías de Barthes es el de ideología. No obstante, el concepto de ideología según Barthes difiere de cómo se entenderá en este trabajo. En la relación entre el mito y el lenguaje, el significante tiene un papel destacado, pues condiciona la significación, no mediante un proceso racional, sino ampliando la significación a través de múltiples asociaciones con otros significados. El significante es vacío, hueco, no proporciona ninguna información, ejerce meramente la función de asociación de más significados. Sólo se le puede encontrar sentido como un todo, como palabras que se yuxtaponen pero cuya lectura es transparente, pues poseen una riqueza de significación que excede a la representación. Por ello, se considera que el significante mítico amplía la significación.

El significante como presencia, como forma, indica la ausencia de un proceso racional en la dirección de la cadena de asociaciones. No importa si la asociación es correcta o incorrecta, realizada en términos racionales o no, en categorías de verdad o falsedad. La función del significante entre el plano del mito y de la lengua es hacer que todas las asociaciones aparezcan de una sola vez, producto de las experiencias, las creencias, las ideas, etc. Es aquí donde la ideología entra a funcionar, ya que las asociaciones son relaciones de equivalencia, y toda relación de equivalencia es una relación ideológica, de valor.

Como se decía anteriormente, el concepto de ideología que se adoptará en estas páginas difiere al planteado por Barthes, pues éste lo entendía desde el punto de vista marxista, es decir, como una idea que deforma la verdad<sup>78</sup>. De hecho, Barthes consideraba que los

---

<sup>78</sup> Paul Ricoeur explica adecuadamente cómo surge el paradigma de que la ideología es una deformación de la realidad: “Este sentido del término deriva de una escuela de pensamiento de la filosofía francesa del siglo XVIII, de unos hombres que se llamaban ellos mismos *«idéologues»*, abogados de una teoría de las ideas. La suya era una especie de filosofía semántica que declaraba que la filosofía tiene que ver no con las cosas, no con la realidad, sino con las ideas (...) Es interesante comprobar que el término se introdujo en los escritos de Marx mediante una metáfora tomada de la experiencia física o fisiológica, la experiencia de la imagen invertida que se da en una cámara oscura o en la retina. De esta metáfora de la imagen invertida y de la experiencia física que está detrás de la metáfora obtenemos el paradigma o modelo de la deformación como inversión. Esta imagen, el paradigma de una imagen invertida en la realidad, es muy importante para situar nuestro primer concepto de ideología. La primera función de la ideología es producir una imagen invertida (...) Cuando están separadas del proceso de la vida, del proceso de trabajo común, las ideas tienden a manifestarse

estudios semióticos no eran los idóneos para estudiar la ideología. En efecto, si la ideología tiene la función de deformar la realidad, la semiología no es apta para mostrar tal deformación, porque tendría que ser capaz de evidenciar esencias y apariencias, y la semiótica forma parte de las teorías que conciben la realidad como funciones, no como sustancias.

Llegado a este punto, resulta interesante confrontar las ideas de Paul Ricoeur, que plantea que la ideología no sólo tiene la función de deformación en la relación entre el hombre y la realidad, también realiza una función de integración y conservación de identidades<sup>79</sup>. Es ahí donde los procesos semióticos de la cultura desempeñan un papel importante, porque contribuyen a crear los imaginarios sociales. Según Ricoeur, la ideología no sólo es aquello que está en relación con la verdad, también es un proceso de producción de significados e ideas. Es cierto que la ideología tiene una función de encubrimiento o exageración de la realidad pero, al mismo tiempo, introduce valores, como si ambas funciones (distorción e introducción) fueran el revés de una misma moneda.

De este modo, la ideología vendría a ser en los procesos de comunicación la manera de relacionar significados, de establecer cadenas de asociaciones, de introducir valores. Umberto Eco desarrolla en *La estructura ausente* (1968) el concepto de ideología de forma similar al que se expresa aquí. Eco concibe la ideología como un residuo extra semiótico en constante reactualización, y agrega un elemento interesante a lo ya planteado por Barthes: la ideología también puede ser parte de la estructura de un código de comunicación. Eco se vale de un ejemplo para definir la ideología. Supóngase que existen dos contenedores, A y B, y entre ambos se produce un intercambio de moléculas: del contenedor B hacia el A pasan las moléculas más lentas, y del A hacia el B las más rápidas. Quien regula el paso de moléculas es el Demonio de Maxwell. Dependiendo del paso de las moléculas, así se calentará el contenedor B. Para Eco, la ideología puede operar de dos maneras. En primer lugar, como la lectura que se hace en función de la relación que se establece entre el paso de moléculas y la temperatura del contenedor B. Dicho de otra manera, la ideología es necesaria para leer la

---

como una realidad autónoma, y esto conduce al idealismo como ideología (...) Por eso insisto en que la principal oposición en el Marx de esa época es, no una oposición entre ciencia e ideología, como ocurre posteriormente, sino entre realidad e ideología (...) Decimos pues que primero existe una realidad social en la que la gente lucha por ganarse el sustento, etc. Y que ésta es la realidad real, como praxis. Esta realidad es representada luego en el cielo de las ideas, sólo que se la representa falsamente como poseedora de una significación autónoma en esa esfera, como si tuviera sentido sobre la base de las cosas que pueden ser pensadas y no sólo hechas o vividas. La impugnación contra la ideología procede pues de una especie de realismo de la vida, un realismo de la vida práctica en el que la praxis es el concepto alternativo a la ideología (...) En Marx, la crítica de la ideología deriva de la idea de que la filosofía invirtió la sucesión verdadera de las cosas, invirtió el orden genético real, de manera que lo que corresponde hacer es poner de nuevo las cosas en su orden real. La tarea es invertir una inversión” (Ricoeur, 2006: 47-49).

<sup>79</sup> Véase Paul Ricoeur, *Ideología y Utopía*, Editorial Gedisa, 2006.

realidad. Según Eco, existe un patrimonio cultural (que representa un residuo extra semiótico) desde donde el Demonio obtiene el código para la interpretación y comunicación de los hechos. Pero la ideología no constituye el código en cuestión. Esos códigos forman parte de la civilización humana y sirven en los procesos de aprendizaje para acceder al patrimonio cultural. La ideología es más bien un término de relación –“*un equivalente a*”, en palabras de Barthes– entre el código y la información. El Demonio emitirá una señal (el contenedor B está frío o caliente) a partir de esa relación de equivalencia. En la cultura humana se atribuye un valor a las señales, y ese valor vuelve al código para que, de alguna manera, permita que el patrimonio cultural esté en movimiento y pueda ser siempre actualizado.

La segunda forma en que opera la ideología se produce cuando ésta impone sus valores a la estructura de comunicación. Para Eco la relación entre los connotadores y el plano de expresión debe ser transparente, libre. Cuando no lo es la estructura sintáctica se convierte en una red ideológica que impone una sola manera de ver el mundo. Volviendo al ejemplo de los contenedores: el Demonio de Maxwell es el encargado de regular el paso de moléculas entre A y B, y cuando el Demonio selecciona únicamente determinados rasgos distintivos para el paso de moléculas, por ejemplo la velocidad X, ya no permite el paso de moléculas que tengan el valor lento o rápido, sino sólo aquellas que tienen una velocidad determinada. En este caso, el Demonio sería propiamente la ideología, no como en el caso anterior donde funcionaba como un término relacional que sirve como vehículo entre el patrimonio cultural y su actualización social, sino como parte de la estructura del código que impone una manera determinada de ver las cosas.

Las ideas de Eco son idénticas a las de Barthes, con la diferencia que el primero introduce un nuevo aspecto: el intento de controlar los valores en los fenómenos de comunicación. En este caso, la ideología fuerza la manera de ver la realidad. En el planteamiento de Eco se encuentran dos versiones de lo qué es la ideología: una primera que es espontánea, natural, y que sirve para comprender la realidad; y otra que es artificial, cuando el objetivo es controlar, manipular los valores. Al igual que Barthes, es posible identificar en Eco cierta influencia marxista en esta diferencia, particularmente en la concepción que hace del poder<sup>80</sup>. No se entrará a explicar este detalle porque no compete a este trabajo. De la propuesta de Eco se aplicará la perspectiva de que la ideología es una relación de equivalencia, una relación de valores, que sirve para la actualización de los imaginarios culturales.

---

<sup>80</sup> Aunque no lo diga expresamente, la ideología para Eco es cuando deliberadamente, y a través de un aparato institucional, se imponen ciertos valores.

Todas estas teorías resultan de utilidad porque permiten concebir la realidad como algo mítico. Decir que la realidad es mítica no significa que sea un objeto, algo exterior al hombre que posee un atributo mítico. La realidad es mítica porque el hombre la contempla así, es decir, la naturaleza del hombre es buscar significados en la realidad. Las obras de arte es donde mejor pueden apreciarse sus esfuerzos por atribuirle significado a la vida. Esto permite decir que en toda novela hay un significado, un mensaje, no como moraleja, sino como el propósito del escritor de darle significado al mundo. Nuestra tesis pretende encontrar esos significados en la novela de Stendhal y Carpentier.

Por otra parte, el mensaje de una novela no es fortuito, sino que está motivado, hay cierta intencionalidad por parte del autor. Para la fundamentación de tal idea se aplica el vocablo ideología no como algo en función de una verdad empírica, pues cuando el escritor busca darle significado al mundo, las categorías de verdad y falsedad carecen de sentido. La ideología es más bien ese mecanismo que permite asociar valores, o bien aquello que actualiza el patrimonio cultural de una sociedad. Para efectos de este trabajo, la ideología significa investigar qué valor asignó Stendhal a la Revolución francesa (a los hechos posteriores): ¿atenuó el escritor los hechos políticos mitificando la figura de Napoleón a través de los símbolos de la vitalidad y de la voluntad? En el caso de Carpentier interesa analizar el valor que asignó a la Revolución cubana en sus textos: ¿transformó el autor, al igual que Stendhal, la política en una figura literaria<sup>81</sup>? Decir que esto es ideológico no significa que Stendhal y Carpentier hayan manipulado la realidad, tampoco que impongan valores, es ideológico porque existe el ánimo de crear significados. Stendhal y Carpentier son conscientes de que sus obras tienen receptores, lectores. Entre realidad, escritores y lectores hay un vínculo. Los escritores significan la realidad, el lector recoge este significado y con el tiempo la significación pasa a formar parte de un patrimonio cultural. Comprender la literatura de esta forma es posible gracias a las teorías de Barthes, Eco y Ricoeur.

Como se entiende que en los procesos de comunicación existe la intención de significar la realidad, es posible afirmar que el escritor selecciona valores y crea una forma particular de utilizarlos, con el fin de hacer valer su mundo. Éste es el motivo por el cual se estudia el discurso de Stendhal y Carpentier, y de forma particular la parte que concierne a la

---

<sup>81</sup> Cuando decimos figura, la utilizamos tal y como la emplea Erich Auerbach: “(...) la figura es ese algo verdadero e histórico que representa y anuncia otro algo igualmente verdadero e histórico. La relación de reciprocidad entre ambos acontecimientos se deja reconocer por su coincidencia o semejanza (...) Con frecuencia es suficiente que aparezca vagas semejanzas en la estructura del acontecimiento o en sus circunstancias concomitantes para que se pueda reconocer la figura; se requeriría una determinada voluntad interpretativa para dar con ella en cada caso” (Auerbach, 1998: 69).

*inventio*<sup>82</sup>. Los teóricos coinciden en que la *inventio* se encuentra estrechamente vinculada con la causa, o más bien sirve a la causa, que es el proceso mediante el cual el orador recoge elementos de la realidad, los transforma y los hace creíbles, para que sirvan a aquello sobre lo cual han tomado posición en su discurso. Es como si constituyera su nexo con la realidad, y lo que a su vez justifica su discurso. La manera en que se dispone el orden del discurso, la *dispositio*, se encuentra en estrecha relación con el procedimiento de búsqueda del conjunto de estructura referencial. Por su grado de simultaneidad, la relación entre la *inventio* y la *dispositio* recuerda a la relación que Barthes atribuye al sentido y a la forma en el plano mítico. Al respecto, Tomás Albaladejo dice:

En la realidad de la producción retórica concreta, *inventio* y *dispositio* no pueden separarse, pues son procesos operacionales que se dan con simultaneidad total o parcial; sin embargo, en el modelo retórico sí se distinguen estas dos operaciones, aunque la propia teorización recoge esa fuerte vinculación entre una y otra. Lausberg, que en su explicación de las operaciones retóricas parte de un planteamiento inicial de relación de sucesividad entre aquéllas, sin haber especificado las implicaciones que en la relación entre operaciones tiene la distinción de plano teórico y plano de la realidad objeto de estudio, reconoce esa estrecha conexión entre *inventio* y *dispositio* que aparece de manera totalmente clara si se tiene en cuenta la relación de simultaneidad en la producción retórica concreta (Albaladejo, 1991: 77).

Albaladejo plantea que tanto la *inventio* como la *dispositio* poseen dos ejes, uno lleno de significación y otro paralelo, que distribuye y ordena los signos, desarrollándose el segundo eje en función del primero. Tal manera de entender el discurso es relevante para nuestro análisis porque indica el camino para identificar lo que interesa estudiar: la causa, la situación del escritor en su discurso. Al existir una relación dinámica entre la *inventio* y la *dispositio*, las denominadas *partes orationis* son primordiales debido a su función conectora, o de transferencia, entre el mundo entendido como referente y la realidad ya transformada por la intención del escritor. Albaladejo propone un concepto que medie entre las dos fases, y las *partes orationis* vienen a ser los instrumentos de ese proceso, que Albaladejo llama intensionalización<sup>83</sup>. De esta manera, para cumplir con nuestro objetivo interesa identificar

---

<sup>82</sup> *Retórica* (1991) de Tomás Albaladejo ha sido la referencia fundamental para este apartado.

<sup>83</sup> “El paso de la estructura de conjunto referencial producida por la operación de la *inventio* a la macroestructura tiene lugar gracias al proceso de intensionalización, por el cual el productor del texto transforma en intensión textual, la cual corresponde a la macroestructura, la construcción extensional que ha obtenido con su actividad semántica. La intensionalización es un proceso que se da en toda producción textual, en la del texto de lengua común y en la del texto retórico y literario, pero es en éstos donde adquiere una relevancia extraordinaria en la elaboración de la macroestructura (...), la intensionalización puede, por tanto, ser planteada como la clave de la conexión entre texto y mundo; su condición de proceso textualizador a partir de la sección de mundo constituida como estructura de conjunto referencial la sitúa en el decisivo espacio dinámico de la representación

ese proceso de intensionalización, ya que es en ese momento cuando se evidencia el paso de una realidad a otra: del universo que Albaladejo llama semántico extensional, a la macro estructura del texto, lugar en el cual imperan las reglas que el escritor ha desarrollado. Dentro de este proceso de intensionalización, las *partes orationis* vienen a ser las herramientas que sirven al escritor para introducir el mundo en el texto.

### 2.3.3. Temática y comparación

La temática en literatura es problemática de analizar, especialmente desde el punto de vista metodológico. Tal y como señala Werner Sollors, el conflicto reside en la relación entre el ejercicio de abstracción que hace el lector para dilucidar el asunto que trata la obra, y los aspectos formales de la misma<sup>84</sup>. Por ello, más importante que discutir qué es un tema, apremia más saber cómo determinar de qué trata una novela<sup>85</sup>. En efecto, la situación se complejiza cuando los escritores se convierten en los propios intérpretes de sus obras, o cuando se busca la función mitológica, pues el escritor puede plantearla en un sentido mientras que el lector llega a entenderla de forma distinta. El caso de las obras clásicas es también particularmente difícil de abordar, pues se requiere tener en cuenta las lecturas de épocas anteriores y las contemporáneas, que pueden a veces ser ligeramente diferentes.

En el caso de Alejo Carpentier, por ejemplo, llama la atención su novela *El recurso del método*, que aparentemente trata la vida de un dictador. La novela fue publicada en un contexto en que algunos escritores latinoamericanos habían más o menos acordado escribir sobre los dictadores de sus respectivos países<sup>86</sup>. En 1975, un año después de la publicación de la novela de Carpentier, García Márquez publica *El otoño del patriarca*. Anteriormente, en 1946, Miguel Ángel Asturias había publicado *El señor presidente*. Y de retroceder más en el

---

de aquella en una estructura textual subyacente que será manifestada en una microestructura de características determinadas al corresponder, en el caso del texto retórico, al nivel de *elocutio*” (Albaladejo, 1991: 80-81).

<sup>84</sup> “Expresar un interés explícito en temas literarios hoy en día puede parecer todavía equivalente a admitir una deficiente sofisticación teórica, o mostrar una preocupación poco convincente por la literatura propiamente dicha. La argumentación suele seguir más o menos esta pauta: a la temática le falta por necesidad lo que hace apasionante la literatura; es un malentendido positivista acerca de qué constituye un texto literario y su especificidad y unicidad; nunca puede llegar a la obra porque el punto de partida metodológico, el tema, es una abstracción; funciona como una forma política e ignora el aspecto formal de la literatura. Esta crítica de los enfoques temáticos está tan ampliamente difundida que puede parecer sorprendente admitir que esta crítica se basa esencialmente en unas pocas polémicas pasajeras, como las de Benedetto Croce y René Wellek” (Sollors, 2003: 53-54).

<sup>85</sup> “Las cuestiones principales para la temática a estas alturas que no se pueden centrar en qué es un tema, sino en cómo lo encontramos en un texto, qué problemas están implícitos en el «sobre qué trata un texto», en declarar que un texto dado trata «sobre» un tema” (Sollors, 2003: 60).

<sup>86</sup> Según el escritor José Emilio Pacheco, la idea surgió de Carlos Fuentes, Vargas Llosa y Cabrera Infante en 1968: “(...) mientras en el cuarto contiguo el autor de *La muerte de Artemio Cruz*, Mario Vargas Llosa, y Guillermo Cabrera Infante planeaban el libro colectivo en que los nuevos novelistas hispanoamericanos iban a escribir cada uno un relato sobre un dictador de su país” (Pacheco, 2014: 28).

tiempo, el antecedente que toma a los dictadores latinoamericanos como temática lo encontramos en Domingo Sarmiento con *Facundo* en 1845, y Vallé Inclán con *Tirano Banderas* en 1926.

Probablemente, debido a que este conjunto de novelas tienen a un dictador como protagonista es que críticos como Ángel Rama no dudaron en calificar la novela de Carpentier como una más del relato sobre dictadores. Además, Rama afirmó que el protagonista de Carpentier no era un dictador vulgar, era más bien un tirano ilustrado<sup>87</sup>. Carpentier afirmó en su correspondencia que su protagonista estaba inspirado en militares latinoamericanos, y también usó el adjetivo de ilustrado para definirlo<sup>88</sup>. La idea de que la novela de Carpentier tuviera como protagonista a un militar ilustrado se refleja en la imagen elegida para la portada de la edición de bolsillo de la editorial Akal de 2008. No obstante, tras una atenta lectura puede apreciarse que el protagonista no es un militar propiamente, es un periodista de provincia; y que tampoco es alguien ilustrado, pues tuvo una formación académica deficiente. En definitiva, el antihéroe de *El recurso del método* no procede de las élites latinoamericanas; es precisamente gracias a su origen humilde (proviene de una estructura social baja) que comprende la idiosincrasia de las mayorías sociales. Éste es el factor que le permite conservar el poder durante un periodo largo de tiempo. Sus rivales, o forman parte de la élite criolla o son intelectuales que nunca logran conectar con las masas. Habría que precisar, entonces, qué se entiende por ilustrado, porque el tirano de Carpentier carece de un saber erudito, culto, es un ser más intuitivo que instruido. Al mismo tiempo, no es un hombre de armas, un oficial de carrera, es, sobre todo, un oportunista.

Por lo tanto, Carpentier no parece estar describiendo a las élites latinoamericanas –al menos las económicas–, sino al vulgo. Asimismo, nada se dice en la novela de cómo funciona el poder político, no se describe en profundidad cómo el periodista logra hacerse con el poder, ni ahonda en los mecanismos que realizó para mantenerlo<sup>89</sup>. En este sentido, *La Chartreuse de Parme* trata más los entresijos de la política que *El recurso del método*. Es cierto que el tema de ésta novela bien podría ser el poder, pero no el poder en términos políticos –estratégicos–, sino el poder desde un enfoque filosófico. Por ello, habría que tener cuidado al afirmar que el asunto que trata *El recurso del método* es la dictadura, pues éste es un fenómeno político en concreto, y Carpentier no retrata una situación política coyuntural,

---

<sup>87</sup> “El «Primer Magistrado» de Carpentier no es el bruto encumbrado en el poder sino que es el tirano ilustrado que se engendró en la época modernista y que fue deteriorándose en las primeras décadas de XX, cuando conquistó el poder” (Rama, 2008: 459).

<sup>88</sup> “Mi Primer Magistrado es personaje construido con los siguientes ingredientes: (...) Porfirio Díaz (...) El Tirano Ilustrado, por excelencia (...)” (González, 2008: 83).

<sup>89</sup> Retrata estos eventos de manera superficial.

escribe sobre la perspectiva filosófica del poder en América Latina. Lo mismo sucede con *Los pasos perdidos*, novela que algunos autores han leído a partir del tema de la identidad, y que tratan de asociar a temas europeos<sup>90</sup>. Pero lo cierto es que el conflicto de la fábula no reside en la identidad –no en los términos europeos del concepto–, sino en cómo crear una obra de arte, es decir, en los problemas de la creación artística.

Por parte de Stendhal surge la misma problemática en relación al tema. Su obra pasó algún tiempo marginada –Flaubert y Saint-Beuve la tenían en poca estima<sup>91</sup>–, y fueron Taine y Léon Blum quienes rescataron la producción de escritor. Estos autores destacaron el particular realismo de sus relatos<sup>92</sup>, aunque posteriormente la obra de Stendhal se leería acentuándose más en los temas estéticos: el tratamiento de los personajes, el género literario, el fetichismo del autor, el tema del amor, etc. Sin embargo, si nos remitimos a la crítica que Balzac hiciera en su momento sobre la *La Chartreuse de Parme* (y que sitúa a Stendhal en el mapa literario), surge la duda de si sus novelas tratan realmente sobre el amor, si su tratamiento debe quedarse únicamente en el enfoque estilístico o si hay que indagar en otras líneas de análisis. De hecho, Balzac no elogia la *La Chartreuse de Parme* por el tratamiento artístico de la novela, la enaltece por el tema político que la caracteriza. *La Chartreuse de Parme* es la novela –dice Balzac– que Maquiavelo hubiera querido escribir<sup>93</sup>. La política es el

---

<sup>90</sup> Es la interpretación que hace Randolph D. Pope: “El personaje es incapaz de vivir simplemente en ese presente constante y sus observaciones están siempre expresadas en comparaciones con la mitología y la literatura europeas. Si bien recobra algo de la inmediatez de la infancia y un placer de los sentidos, hasta despojarse de sus preocupaciones, no puede controlar su mente que lo seduce, distanciándolo de la dinámica de la vida primitiva y desviándolo hacia los papeles sofisticados de naturalista, historiador o botánico, en una urgencia por clasificar y explicarlo todo (...) Se trata de un viaje alegórico, expresado en términos europeos (...) El título de *Los pasos perdidos*, que hace referencia a la inútil existencia del narrador y a los caminos perdidos que llevaron una vez a un pasado inocente, imita la colección de ensayos de Breton (*Les pas perdu*, publicada en 1924) –Carpentier vivió en París entre 1928 y 1939– mientras que las tres letras V que marcan la entrada a las tierras más primitivas, se podrían referir a un diario editado por Breton, Duchamp y Max Ernst en New York entre 1942 y 1944, ciudad donde se exiliaron a raíz de la Segunda Guerra Mundial. En *Los pasos perdidos*, la nube de mariposas que le hace sombra al sol, la alucinante coexistencia de todas las razas, de la prehistoria y de todos los periodos históricos de una región hispanoamericana, son suficientemente maravillosos para que se lea como contrapunto a la producción de la frenética imaginación de Breton, Duchamp y Ernst” (González y Pupo-Walker (eds.), 2006: 265-266). A esta interpretación se le olvida que el mismo Carpentier había distanciado lo maravilloso de cualquier conexión con el surrealismo: “Pero a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocando por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costureras, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas” (Carpentier, 1949: 2010, 8).

<sup>91</sup> Flaubert sugirió que *Le Rouge et le Noir* estaba mal escrita desde el punto de vista estilístico, y Saint-Beuve la calificó de fastidiosa: “En 1852 encore, Flaubert le jugera «mal écrit et incompréhensible, comme caractères et intentions». Quant à Saint-Beuve, on sait en quelle estime il tenait Stendhal; en 1857, il considérait une fois pour toutes ses romans comme «détestables»” (De Beaumarchais y Couty (eds.), 2003: 1095-1096).

<sup>92</sup> “Taine, en particulier, préfère le Rouge et le Noir à la Chartreuse de Parme parce qu’on y voit des «visages de connaissance» (...) Ainsi l’entendent Léon Blum ou Alain, qui chercheront dans le Rouge et le Noir, plutôt qu’un tableau fidèle de la société de l’époque, un avatar du «beylisme» manière de sentir réservée aux happy few, voire de l’égotisme (...)” (De Beaumarchais y Couty (eds.), 2003: 1096).

<sup>93</sup> Balzac, 1840: 1972, 626.



elemento que recorre toda su obra, y aunque el amor está presente, lo hace siempre en relación a la política. Por lo tanto, cabe preguntarse si la historia de Fabrice y Clélia constituye el acontecimiento principal de *La Chartreuse de Parme*, o sólo es un pretexto para tratar otro asunto. Porque resulta curioso que en sus dos grandes novelas el derecho sea un asunto recurrente; y, por otra parte, que ambos textos compartan una lógica que se repite: un asesinato y su posterior juicio.

Del tal modo que para este trabajo es de sumo interés investigar de qué tratan las novelas de Stendhal y Carpentier, pero es necesario hacerlo teniendo en cuenta los aspectos formales del texto. Por ello, resulta apropiado retomar las ideas de Javier del Prado en lo que al modo de lectura se refiere. Los postulados teóricos y metodológicos propuestos por Del Prado a tener en cuenta son<sup>94</sup>:

1. La obra literaria como sujeto frente a la obra considerada como objeto.
2. El concepto de estructura como principio metodológico y presupuesto existencial.
3. La lectura como técnica de focalización.

Javier del Prado señala que una de las limitaciones del estructuralismo formalista fue el deseo de convertirse en ciencia positiva, de la cual pudiesen crearse leyes y sistemas (1). A partir de esta visión, la obra literaria se convirtió en un objeto que se manipulaba al antojo de un método<sup>95</sup>. Del Prado propone retomar el diálogo con el creador, no para volver a los estudios biográficos, sino para entender que el texto narrativo es un diálogo donde no se puede omitir la voluntad de quien hizo el texto. Es decir, se debe tener en cuenta tanto al lector como al creador. La idea se encuentra en sintonía con las teorías de Jonathan Culler, pues éste engloba en su idea de competencias literarias el conocimiento implícito tanto de lectores como escritores, que convergen en el texto<sup>96</sup>. La competencia literaria –o entender la obra literaria como sujeto– no consiste en un simple ejercicio de intelectualidad, en desarmar

---

<sup>94</sup> Los principios teóricos proceden del libro de Javier del Prado: *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Editorial Síntesis, 2000.

<sup>95</sup> “Frente a los muchos beneficios del estructuralismo formalista, éste nos tendió, cuando quiso convertirse en ciencia literaria, una trampa sabiamente urdida: la de hacernos creer que la obra literaria, reducida a texto, era un simple objeto que el lector o crítico podían manipular a su antojo de un método. La trampa presentaba dos lazos corredizos: uno de carácter puramente metodológico, ligado a las ciencias experimentales heredadas del positivismo: en efecto, éstas sólo son posible si se estudian objetos o datos desprovistos de una dimensión existencial propia, dimensión que llevaría implícita la presencia de realidades tan veleidosas como la libertad, el acto gratuito, la voluntad de un proyecto, etc. La ciencia, aplicada a un sujeto encuentra grandes problemas para clasificar, organizar y sacar leyes de carácter general y estable. Esa imposibilidad la reduce a un mero saber sobre el sujeto estudiado” (Del Prado, 2000: 15).

<sup>96</sup> “La idea de la competencia literaria centra nuestra atención en el conocimiento implícito que los lectores (y escritores) aportan en su encuentro con el texto (...) El sentido de una obra no es lo que el autor tenía en mente en determinado momento, ni es tampoco una mera propiedad del texto o la simple experiencia del lector. Es una idea ineludible porque no es algo sencillo o determinado de forma sencilla; es a la vez experiencia de un sujeto y una propiedad del texto. Es a la vez lo que entendemos y lo que intentamos entender en el texto” (Culler, 2010: 79, 84).

los mecanismos, los efectos de la escritura, tampoco radica en ir en busca de lo que el escritor quiso decir<sup>97</sup>. Tener presente al escritor es tenerlo como conciencia, como idea (que a su vez forma parte de una red más extensa de significados, donde coinciden escritores y lectores), es ver al texto como algo lleno de vitalidad:

La obra, como producto de una creación, tiene su identidad y vive su vida, pero esa identidad y esa vida están religadas a la proyección y al proyecto de quien las realizó. Siguiendo en todo el pensamiento de Proust, en *Contra Sainte-Beuve*, pienso que, fruto de una conciencia, la obra es también conciencia: conciencia de sí misma y conciencia del mundo (...) la actividad de una conciencia que parte al descubrimiento de un texto vivo, como se va al descubrimiento de un cuerpo amado o de una selva oculta: se transitan venas o vías de agua, se ojean matorrales, se asienta uno en sus praderas, hasta que se llega al fondo de su secreto, que a veces puede ser un *Dorado feliz* o el misterio tenebroso de *El Corazón de África* (Del Prado, 2000: 16, 17).

En cuanto al texto como concepto de estructura y principio metodológico (2), para Del Prado son dos las fuerzas que orientan la actividad lectora. Por una parte, un eje sintagmático donde se desarrollan las fuerzas actanciales y temporales de la estructura narrativa, y por otra un eje paradigmático donde pueden verse los diferentes pliegues referenciales a los que alude un texto. En términos de Roland Barthes, este segundo eje vendría a ser el significante de la obra, lo cual permite llegar al nivel mitológico, mientras que el nivel sintagmático indica la organización narrativa que hace del mundo referencial.

Javier del Prado retoma la idea de los niveles isotópicos de Greimas), incorporando algunos matices. Como el propio autor indica, buena parte de los teóricos agotan la referencia a los paradigmas en el acto mismo, sin embargo, él considera que existe una relación entre el mundo referido (los paradigmas) y la manera en que se va desarrollando en el texto (las fuerza actanciales y temporales), como un cruce que a su vez genera otros significados. Del Prado desarrolla esta relación partiendo de un presupuesto filosófico importante: la fragmentación de la realidad. Desde la modernidad resulta difícil concebir la realidad en forma de totalidad, al menos en términos cognitivos, menos aún creer que un escritor sea capaz de representar la totalidad, tal y como pretendían los escritores del siglo XIX. El actual paradigma se define por lo fragmentario, se conocen partes, pedazos. Se puede aspirar a vislumbrar los bordes de

---

<sup>97</sup> Aunque esto sigue todavía siendo posible, sería más bien un análisis atendiendo la historia y la biografía del escritor. Como señala Culler: “Restringir el significado de una obra a lo que un autor tal vez quería haber dicho sigue siendo una estrategia analítica posible, aun cuando hoy no se suele vincular ese significado con la intención personal sino con el análisis de las circunstancias históricas o personales del autor: ¿qué tipo de acto estaba realizando el autor, dado la situación del momento? Con esta estrategia, sin embargo, se menoscaban las respuestas posteriores a esa obra, sugiriendo que da respuesta a las inquietudes propias del momento de su creación y sólo de forma accidental a las de los lectores subsiguientes” (Culler, 2010: 83).

las piezas y sus posibles conexiones, pero difícilmente podrá lograrse un mapa completo del puzle, que además no es concluyente ni definitivo. No obstante, Del Prado considera que lo fragmentario no es sinónimo de sin sentido, es más, a través de la obra de arte se pretende dar significado al caos, y por eso considera que en el texto coinciden dos fuerzas: una que intenta captar lo fragmentario de la realidad y otra que procura ordenarla, darle sentido y significación. De ahí que el concepto de estructura sea un principio metodológico.

Finalmente, en cuanto a la focalización como técnica de lectura (3), Del Prado aboga por el enfoque de que la lectura sea libre, pero teniendo siempre en cuenta un límite: la voluntad de significación del escritor. El tipo de focalización lo demandará el texto, que según Del Prado podrá ser en función de la intriga (evenemencial), del conflicto de los personajes (existencial), de la voluntad referencial (sociológica o histórica) o de la relación entre el narrador y su narración (metadiscurso)<sup>98</sup>.

De esta forma, las teorías de Del Prado resultan útiles para validar la perspectiva de buscar los temas que reproducen los escritores en sus obras a partir de un estudio formal, donde coincide la visión del escritor con la visión del lector. Esto nos lleva a la siguiente cuestión de análisis: la comparación. La comparación no se va a desarrollar a partir de los temas, pues primero hay que saber cuáles son. Por lo tanto, interesa ver cómo Stendhal y Carpentier estructuran el conflicto, cuál es el orden en la organización del texto, la importancia que se le otorga a la acción narrativa y los temas que recogen sus obras. En lo referente al discurso, corresponde comparar el auditorio al que se dirige cada escritor, los valores que defienden, el género al que orientan el discurso, los lugares más utilizados en la argumentación y la situación argumentativa. En definitiva, el análisis comparado reside en la parte estructural, no en el parecido de los temas que recogen las narrativas.

Es posible afirmar que es la comparación lo que motiva realizar el estudio de los escritores en conjunto. Y es importante tener en cuenta que no se compara a Stendhal y a Carpentier porque escriban de forma parecida (lo único que comparten sus escrituras es el estilo referencial). La razón de compararlos se debe a que ambos tienen intención de contar eventos reales. Sus novelas se caracterizan por el deseo de describir hechos o sucesos reales. Así pues, uno de los objetivos de este trabajo consiste en realizar una crítica temática en la

---

<sup>98</sup> “El hecho de ser lectura exige del lector un esfuerzo de globalización: debe intentar dar cuenta de la manera más completa y profunda posible de la obra leída. En este esfuerzo de globalización, la integración de lo que llamaremos las diferentes focalizaciones críticas –sociológicas, mitológicas, psicoanalíticas, retóricas, existencialistas, comparatistas, etc.– será de gran validez para configurar un esquema de lectura en el que cada una ocupará su lugar. No se trata de una yuxtaposición artificial, un mero sincretismo crítico, sino de un esfuerzo de integración, en busca del significado de un texto que se presenta como un pequeño microcosmo autosuficiente (...) el lector focaliza el artefacto que tiene ante los ojos sensibles de su inteligencia de una manera determinada y esta focalización irradia sobre la totalidad de su lectura” (Del Prado, 2000: 21, 22)

cual la identificación del tema es fundamental para entender el significado de cada obra literaria.

#### 2.3.4. Valores y hechos en el discurso

Perelman y Olbrechts-Tyteca plantearon que el punto de partida de todo discurso lo constituyen ciertas premisas en la argumentación<sup>99</sup>. Los autores dividen estas premisas en dos categorías: una que concierne a lo real y otra que atañe a lo preferible. En lo real estarían involucrados los hechos, las verdades y las presunciones; y lo preferible contendría los valores, las jerarquías y los lugares. La diferencia entre una y otra categoría depende del auditorio al que se dirija el discurso. Si se orienta a un auditorio universal se estaría hablando de hecho, pero si se destina a un auditorio particular se diría que se trata de valores. La división entre una y otra categoría no deja de ser discutible, sobre todo, en lo que a las presunciones se refiere, pues el límite entre presunción y valor es muy sutil (el hecho es prácticamente el dato positivo o un objeto con límites precisos, la verdad es un sistema conceptual que se relaciona con los hechos, pero incluye los sistemas filosóficos y los sistemas de creencias), ya que también hay valores en las presunciones. La diferencia estriba en que los valores sólo pueden considerarse hechos si no se determinan, una vez son detallados su auditorio es particular y, por lo tanto, se convierten en valores<sup>100</sup>. Otra división compleja tiene que ver con lo qué se entiende por auditorio universal y auditorio particular. En principio, Perelman y Olbrechts-Tyteca parecen establecer que un discurso se dirige a un auditorio universal cuando su alcance es más general, más amplio, mientras que un auditorio particular sería lo contrario, más reducido. No obstante, la idea de universal no deja de ser subjetiva, dependiente de cada individuo e incluso de cada cultura<sup>101</sup>.

La subjetividad de lo universal y lo particular puede verse reflejado en determinados escritores, que a pesar de poseer un discurso altamente especializado tienen a la humanidad en mente. Son, por ejemplo, los casos de Sartre y Camus, cuyos discursos estaban dirigidos al mundo. No puede decirse que la argumentación de estos autores parta de valores, sino de

---

<sup>99</sup> Para el desarrollo de este apartado se ha utilizado las ideas de Ch. Perelman y Olbrechts-Tyteca expuestas en su libro *Tratado de la argumentación* (1989).

<sup>100</sup> “(...) sólo se los puede considerar válidos para un auditorio universal si no especificamos su contenido. A partir del momento en que intentamos precisarlos, sólo encontramos la adhesión a auditorios particulares” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006: 134).

<sup>101</sup> “El auditorio universal, lo constituye cada uno a partir de lo que sabe de sus semejantes, de manera que trascienden las pocas oposiciones de las que tiene conciencia. Así, cada cultura, cada individuo posee una propia concepción del auditorio universal, y el estudio de estas variaciones sería muy instructivo, pues nos haría conocer lo que los hombres han considerado, a lo largo de la historia, real, verdadero y objetivamente válido” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006: 75).

hechos (además, su narrativa parte de sistemas filosóficos, principalmente la de Sartre). Lo mismo puede decirse de la concepción de qué es lo que entienden por literatura. Tal y como se ha sostenido en el primer apartado de este trabajo, la literatura no siempre ha sido entendida como algo puramente ficcional, en determinados momentos también se ha concebido que la literatura escribía sobre hechos reales, no sobre mundo imaginarios.

También se observa la ambigüedad de lo universal en la definición del auditorio de élite, pues éste sólo es universal para aquellos que lo perciben como tal, como representantes de un universo, de una comunidad amplia, mientras que para los que no lo reconocen así sólo encarna un auditorio particular más. También aquí inciden las concepciones culturales, por ejemplo, en algunas sociedades los escritores representan al género humano por excelencia, mientras que en otras son comunidades particulares, un grupo de privilegiados liberados de cargas económicas. En definitiva, reconocer si el alcance del discurso es amplio o limitado dependerá de cada individuo y de cada cultura. Ésta es la razón por la que en el segundo objetivo específico se ha establecido el concepto *hecho* entre paréntesis a la par de la noción *valor*, porque en primer lugar es necesario indagar hacia qué auditorio se dirigen las narrativas de Stendhal y Carpentier (¿se orientan a una comunidad específica como la de los escritores, a un único oyente, o su trascendencia es más general?). A partir de esta circunstancia se identificará cuál es el procedimiento del escritor para lograr una actitud más favorable del auditorio y el modo en que se exponen los hechos o los valores que constituyen su causa.

#### 2.4. Ejecución de los objetivos

El objetivo específico primero desarrolla el objetivo general número uno y se materializa en el segundo capítulo, es decir, para analizar el proceso de referencialización se examina la temática de cada escritor. En cuanto al segundo objetivo general, éste se concreta a través del objetivo específico número dos y se efectúa en el tercer capítulo, con el cual se persigue identificar la ideología de cada escritor estudiando los valores que cada uno defiende en su discurso.

El segundo capítulo se desarrolla en dos secciones: el primer apartado consiste en el estudio de la fábula y el segundo hará lo propio con la trama. Se utilizan los conceptos de fábula y trama tal y como los emplea Boris Tomachevski, que los desarrolla a partir de la idea de Aristóteles para quien fábula es

(...) el conjunto de acontecimientos que constituyen el componente narrativo de una obra, hechos o episodios que están vinculados por relaciones de causalidad y de continuidad en la sucesión temporal (Estébanez, 2008: 406).

Mientras que la trama es la forma en que se distribuye el material temático:

(...) la distribución, la estructura literaria de los acontecimientos en la obra, se llama trama” (Tomachevski, 1982; 185).

En lo que se refiere a la fábula, en primer lugar se identifican los hechos tal y como han sucedido en el relato; a continuación se establecen las situaciones, es decir, las relaciones recíprocas entre personajes (determinaremos el exordio<sup>102</sup>); posteriormente se detalla el conflicto (los intereses contrapuestos, la tensión antes de un cambio de situación); después se reconoce la intriga (la táctica por la que cada personaje opta frente al conflicto); y se termina la sección con la caracterización del desenlace (cómo se resuelve el conflicto).

En cuanto a la trama, se comienza detallando los motivos (ligados, libres, introductorios, dinámicos, estáticos<sup>103</sup>); a continuación se analizan los tipos de exposición que utiliza el escritor (la manera en que narra las circunstancias que determinan la composición inicial de los personajes y sus relaciones); seguidamente se identifican las instancias narrativas y los grados de implicación narrativa; después se examina el tiempo del relato; luego el estudio se centrará en los lugares (si los personajes se desplazan constantemente o si se reúnen en un solo sitio); a continuación se indaga en el sistema de motivos (cómo se introducen, si existen objetos en el campo visual del lector, si el escritor sigue convenciones de determinada tradición literaria o si prevalece una motivación artística); el siguiente paso es identificar al héroe (el conjunto de motivos que mueve la estructura actancial del relato); para concluir con el procedimiento de la trama (si es un procedimiento canónico o libre, si prevalece el orden cronológico o espacial en el texto).

En el tercer capítulo se analiza la parte de la retórica conocida como *inventio*, es decir, se exploran las verdades o asuntos verosímiles que hacen probable la causa del escritor. Se identifica el auditorio y el género al cual se enmarca el discurso, así como los valores o hechos de los que éste parte. Además, se analizan los lugares de los que se vale la

---

<sup>102</sup> Por exordio se entiende “el conjunto de estos acontecimientos, que violan la inercia de la situación inicial y la ponen en movimiento (...)” (Tomachevski, 1982: 184).

<sup>103</sup> La diferencia entre motivos libres y ligados es la siguiente: “(...) Los motivos que no se pueden omitir se llaman ligados; los que pueden eliminarse sin perjudicar la integridad de la relación causal-temporal de los hechos se denominan libres” (Tomachevski, 1982: 186). Los motivos introductorios son “los que requieren una completa integración con otros motivos” (Tomachevski, 1982: 187). Entre motivos estáticos y dinámicos la divergencia se encuentra en que “los motivos estáticos típicos son las descripciones de naturaleza, de un lugar, de una situación, de los personajes, de su carácter, etcétera. La forma típica de los motivos dinámicos está representada por la conducta de los héroes, por las acciones” (Tomachevski, 1982: 188).

argumentación y se examina si es posible establecer una jerarquía, una subordinación, a partir de los lugares utilizados. Finalmente, el capítulo concluye con el reconocimiento de los argumentos contra los cuales los escritores están debatiendo, tratando de superar o adhiriéndose a ellos, es decir, la opinión dominante.

### 3. Justificación

Más importante que explicar la elección de cada uno de los escritores es razonar por qué se comparan dos autores que, en principio, poco tienen en común. Generalmente la comparación tiende a argumentarse en base a las influencias (que un escritor haya influido mediante el estilo, el pensamiento o las ideas en otro escritor) o por la similitud de temas que versen sus escritos. En este trabajo la causa de la comparación no reside en que uno haya influenciado en el otro. Sólo hay un pasaje en las obras analizadas de Carpentier que hacen referencia a Stendhal. Cuando en *El reino de este mundo* Ti Noel abandona Ciudad del Cabo, menciona unas palabras que tienen cierto parecido con unas frases de Fabrice en *La Chartreuse de Parme*. Después de presenciar el asesinato de Cornejo Breille y de vivir como esclavo al servicio de Henri Christophe, Ti Noel dice:

Así, insultando a Henri Christophe, cansándose de imaginarias exoneraciones en su corona y su prosapia, encontró tan corto el andar que, cuando se echó sobre su jergón de barba de indio, llegó a preguntarse si había ido realmente a la Ciudad del Cabo (Carpentier, 1949: 2010: 116)

La frase “llegó a preguntarse si había ido realmente a la Ciudad del Cabo” tiene similitudes con las celebres palabras de Fabrice en las que se cuestiona si de verdad había estado en una batalla, y si esa batalla era la de Waterloo:

Il n'était resté enfant que sur un point: ce qu'il avait vu, était-ce une bataille, et en second lieu, cette bataille était-elle Waterloo? (Stendhal, 1839: 1972, 101).

Con esas palabras Stendhal duda de la idealización que se hace de la historia; Carpentier recoge esta crítica y la aplica a la idealización de las revoluciones militares. La revuelta de los esclavos suponía un mundo más justo e igualitario, no obstante, el resultado fue distinto, un mundo más violento.

El guiño a Stendhal tiene un significado que únicamente se puede aplicar a *El reino de este mundo*, y no constituye una influencia determinante sobre la estructura de la novela, pues el cuestionamiento que se hace de las revoluciones militares se puede inducir sin necesidad de

acudir al fragmento referido de Stendhal. Además, como se verá, tanto Stendhal como Carpentier tratan temas diferentes y los desarrollan de distinta manera. Así pues, no se puede decir que el estudio comparado se justifique porque un escritor haya influido en otro.

El auténtico motivo de la comparación es formal. Tanto Stendhal como Carpentier tienen la intención de narrar acontecimientos reales. Sus escrituras tienen en común la intención referencial pero hasta ahí llega el parecido, ya que los procedimientos para llevar a cabo la voluntad referencial son diametralmente opuestos. Por este motivo la comparación no se basa en estudiar los paralelismos entre ambos, pues no los hay. Lo que se pretende hacer es identificar los procedimientos formales que cada uno utiliza para evocar la realidad (los temas que tratan, las maneras en que los ejecutan y los valores que argumentan en sus discursos).

En virtud de ello es oportuno señalar que no es importante en este trabajo si se analizan las novelas de Carpentier en primer lugar y después las obras de Stendhal (de hecho, se comenzará primero con las obras de Carpentier), pues la investigación recae sobre aspectos formales, y, como se ha dicho, éstos no guardan semejanzas.

#### 4. Corpus

Las obras que comprenderán este análisis comparado serán las siguientes:

1. *Les Cenci* (Stendhal). Relato publicado en solitario por primera vez –y sin firmar– en *La Revue des Deux Mondes* en 1837. Luego apareció –bajo el seudónimo de Lagenevais– junto a los relatos de la *L'Abbesse de Castro* y *Vittoria Accoramboni* en dos entregas de la misma revista en 1839. También fue publicado como parte de *Chroniques italiennes* en 1865, editorial Michel Lévy, París<sup>104</sup>.

2. *San Francesco a Ripa* (Stendhal). Publicado por primera vez en 1853 en *La Revue des Deux Mondes*. Posteriormente sería publicado en *Chroniques italiennes* en 1865, editorial Michel Lévy, París<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> Según la reseña de Dominique Fernández de la edición Gallimard de 1952, existe una publicación de *Chroniques italiennes* encontrada por Romain Colomb y luego publicada en Michel Lévy en 1855. Dicha recopilación comprende: *L'Abbesse de Castro*, *Vittoria Accoramboni*, *Les Cenci*, *La Duchesse de Palliano* y *Vanina Vanini*. Fernández no hace mención a la publicación en Michel Lévy de 1865. Se ha tomado como referencia principal para las cronologías de publicación el *Dictionnaire Bordas. Les grandes œuvres de la littérature française* (2003), dirigido por Jean-Pierre de Beaumarchais y Daniel Couty. Dicho texto fija la publicación de *Chroniques italiennes* en la editorial Michel Lévy en 1865, la cual reunía: *La Abbesse de Castro*, *Vittoria Accoramboni*, *Les Cenci*, *La Duchesse de Palliano*, *San Francesco a Ripa* y *Vanina Vanini*. En 1929 Henri Martineau agregó *Trop de faveur tue* y *Scora Scolastique*. El *Dictionnaire Bordas* tampoco menciona la edición en Michel Lévy de 1855.

<sup>105</sup> Según Dominique Fernández, *San Francesco a Ripa* también apareció en el volumen *Romanis et Nouvelles* en 1854, editorial Michel Lévy.



3. *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIXe siècle* (Stendhal). Publicada por primera vez en 1830, editorial Levavasseur, París.

4. *La Chartreuse de Parme* (Stendhal). Publicada por primera vez en 1839, editorial Ambroise Dupont, París.

5. *El reino de este mundo* (Alejo Carpentier). Relato publicado por primera vez en 1949, editorial Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones, México D.F.

6. *Los pasos perdidos* (Alejo Carpentier). Publicado por primera vez en 1953, editorial Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones, México D.F.

7. *El acoso* (Alejo Carpentier). La primera vez se publicó en solitario en 1956, editorial Losada, Buenos Aires. Posteriormente se publicó junto a otros tres relatos (*El Camino de Santiago*, *Viaje a la semilla* y *Semejante a la noche*) en *Guerra del tiempo: tres relatos y una novela*, 1958, Compañía General de Ediciones, México D.F.

8. *El siglo de las luces* (Alejo Carpentier). Publicado por primera vez en 1962, editorial Compañía General de Ediciones, México D.F.

9. *El recurso del método* (Alejo Carpentier). Publicado por primera vez en 1974, Siglo XXI Editores, México D.F.

10. *La consagración de la primavera* (Alejo Carpentier). Publicado por primera vez en 1978, Siglo XXI Editores, México D.F.

11. *El arpa y la sombra* (Alejo Carpentier). Publicado por primera vez en 1979, Siglo XXI Editores, México D.F.



## Capítulo II

### Análisis formal en Alejo Carpentier y en Stendhal

En este capítulo se analizará lo que corresponde a la parte formal del corpus narrativo. Primero se estudiará la fábula y luego la trama de cada una de las obras que corresponde al corpus narrativo de cada escritor. En lo que se refiere a la fábula se identificarán los hechos tal y como han sucedido en el relato; a continuación se establecerán las situaciones, es decir, las relaciones recíprocas entre los personajes (se determinará el exordio); posteriormente se detallará el conflicto (los intereses contrapuestos, la tensión antes de un cambio de situación); después se reconocerá la intriga (la táctica que cada personaje opta frente al conflicto); y se ultimaré la sección con la caracterización del desenlace (cómo se resuelve el conflicto).

En cuanto a la trama, se comenzará detallando los motivos (ligados, libres, introductorios, dinámicos y estáticos); a continuación se analizarán los tipos de exposición que utiliza el escritor (la manera en que narra las circunstancias que determinan la composición inicial de los personajes y sus relaciones); seguidamente se identificarán las instancias narrativas (primera, segunda o tercera persona de la narración) y los grados de implicación narrativa; después, se examinará el tiempo del relato; luego nos centraremos en los lugares (si los personajes se desplazan constantemente o si se reúnen en sólo un sitio); a continuación se indagará en el sistema de motivos (cómo se introducen los motivos, si existen objetos en el campo visual del lector, si el escritor sigue convenciones de la tradición literaria o si prevalece una motivación artística); el siguiente paso será identificar al héroe (al conjunto de motivos que mueve la estructura actancial del relato); para concluir con el procedimiento de la trama (si es un procedimiento canónico o libre, si prevalece un orden cronológico o espacial en el texto).

#### A. Alejo Carpentier

##### 1. *El reino de este mundo* (1949)

###### 1.1 Estudio de la fábula

###### a) Acontecimientos

Los hechos descritos en *El reino de este mundo* pueden agruparse en cinco grandes acciones que se ajustan a la vida de cinco personajes: Lenormand de Mezy, Ti Noel, Paulina Bonaparte, Henri Christophe y Mackandal. Como telón de fondo, a través de la vida de ellos, el lector asiste a los hechos históricos que sucedieron en la isla de Santo Domingo a finales de mil setecientos y principios de mil ochocientos; eventos que desembocarían en el nacimiento de Haití.

El primer relato explica la vida de Lenormand de Mezy, un colono francés que se enamora de una actriz flamenca, Mademoiselle Floridor, que se encuentra de paso por la isla. Lenormand de Mezy la persigue hasta París, se casa con ella y la trae de vuelta a Santo Domingo. En la revuelta de los esclavos, liderada por Bouckman, Mademoiselle Floridor es violada y asesinada. Lenormand de Mezy se traslada a Santiago de Cuba, donde llevará una vida miserable hasta su muerte.

La segunda historia es la vida de Ti Noel, esclavo de Lenormand de Mezy. Ti Noel es admirador y seguidor de Mackandal, ideólogo y conspirador de la revuelta de los esclavos. Participa –junto con sus hijos– en la violación de Mademoiselle Floridor. Una vez controlado el levantamiento de los esclavos, Ti Noel es capturado y condenado a muerte, pero es salvado en último momento por Lenormand de Mezy, a quien acompaña a Santiago de Cuba. Una vez muere su amo queda en libertad y regresa a Santo Domingo, donde es capturado por los soldados de Henri Christophe y obligado a trabajar en la fortaleza que Henri Christophe construye ante una posible invasión francesa. Con el tiempo, Ti Noel es liberado y se marcha a Ciudad del Cabo, donde es espectador de la muerte del duque Cornejo Breille, antiguo confidente de Henri Christophe. Impactado por lo que ve se retira a la antigua hacienda de Lenormand de Mezy. Poco a poco va perdiendo la razón, pues cree que tiene una misión en el mundo. Un día llegan unos agrimensores a medir los terrenos de su antiguo amo, lo echan de la hacienda y su locura se agrava hasta que muere.

La tercera acción es la de Mackandal, el ideólogo de la revuelta de los esclavos. Mackandal planifica la rebelión de los cautivos, sin embargo, es capturado antes de que comience la revolución. Es asesinado en la plaza principal ante la mirada de sus compañeros.

El cuarto relato es el de Paulina Bonaparte, quien llega a Santo Domingo con su esposo, el mariscal Lecrec, para sofocar la rebelión de los esclavos. La acompaña su esclavo Solimán. Lecrec sucumbe en la epidemia que se desata en Ciudad del Cabo. Paulina enloquece y abandona la isla.

La quinta narración es la de un cocinero que se convierte en el primer rey de Haití: Henri Christophe. No se narra cómo llega al poder, sino el período en que gobierna la isla.

Henri Christophe está obsesionado con la construcción de la fortaleza de La Ferrière, desea que ésta sea capaz de resistir el ataque de tropas francesas, por lo que esclaviza a toda la población en decremento de la economía del país. La población se rebela e incendia la residencia real, el palacio de Sans-Souci. Henri Christophe pierde la razón y se suicida.

Podría estructurarse los hechos descritos de la siguiente manera:

a) Primer conjunto de acciones:

1. Lenormand de Mezy se casa con Mademoiselle Floridor.
2. Mademoiselle Floridor es violada y asesinada durante la revuelta de esclavos.
3. Lenormand de Mezy se marcha a Santiago de Cuba donde muere en la miseria.

b) Segundo conjunto de acciones:

1. Ti Noel y sus hijos participan en la rebelión de esclavos.
2. Ti Noel y sus hijos violan a Mademoiselle Floridor.
3. Ti Noel es capturado y condenado a muerte.
4. Ti Noel es rescatado por Lenormand de Mezy.
5. Ti Noel acompaña a Lenormand de Mezy a Santiago de Cuba.
6. Ti Noel es liberado y regresa a Santo Domingo.
7. Ti Noel es capturado por los soldados de Henri Christophe.
8. Ti Noel es forzado a trabajar en la fortaleza La Ferrière.
9. Ti Noel es liberado.
10. Ti Noel parte a Ciudad del Cabo.
11. Ti Noel regresa a vivir a la antigua hacienda de Lenormand de Mezy.
12. Ti Noel es echado de la hacienda por los agrimensores mulatos.
13. Ti Noel pierde la razón.
14. Ti Noel muere.

c) Tercer conjunto de acciones:

1. Mackandal pierde el brazo.
2. Mackandal desaparece.
3. Mackandal organiza la conspiración contra los colonos.
4. Mackandal es capturado.
5. Mackandal es asesinado.

d) Cuarto conjunto de acciones:

1. Paulina Bonaparte llega con su esposo, el mariscal Lecrec, a Santo Domingo.
2. Se desata la peste en Santo Domingo
3. Lecrec muere.

4. Paulina Bonaparte pierde la razón.
5. Paulina Bonaparte abandona Santo Domingo.

e) Quinto conjunto de acciones:

1. Henri Christophe condena a muerte a su antiguo confesor, el duque Cornejo Breille.
2. Henri Christophe se obsesiona con la construcción de una fortaleza que resista los ataques de las tropas francesas.
3. El pueblo se subleva.
4. Incendio en Sans-Souci, el palacio de Henri Christophe.
5. Henri Christophe pierde la razón.
6. Henri Christophe muere.

No existe en el relato un inicio, una causa, un problema a resolver, por lo que se puede decir que el vínculo que une a los eventos narrados sea de tipo causal. La narración comienza con un extenso motivo estático: las evocaciones de Ti Noel mientras observa cuatro cabezas de cera. Lo que tienen en común las vidas de estos cinco personajes (Ti Noel, Mackandal, Lenormand de Mezy, Henri Christophe, Paulina Bonaparte) son temas: la esclavitud, las revueltas, la colonia de Santo Domingo, o la locura (o la fe). Lenormand de Mezy pierde a su esposa a raíz de la revolución de Bouckman. La conexión de la historia de Ti Noel con la anterior se establece al ser éste su esclavo, y a su vez enlaza con la vida de Henri Christophe cuando pasa a trabajar fugazmente en la ciudadela La Ferrière. La historia de Paulina Bonaparte no sólo se articula a las demás por su visita a Santo Domingo, sino a través de su esclavo Solimán, que en el futuro formará parte del séquito de Henri Christophe y cuidará de la reina María Luisa y de sus hijas después del saqueo de Sans-Souci. Ti Noel y Solimán son los que muestran al lector el reinado de Henri Christophe (su caída, su locura y su suicidio).

Dado que la única relación entre los hechos narrados es la simple sucesión de eventos, el vínculo es temporal. No existen relaciones de causalidad entre los hechos descritos. El casamiento de Lenormand de Mezy con Mademoiselle Floridor no conlleva ninguna consecuencia en la vida de Ti Noel, así como la vida de éste no repercute en la de Paulina Bonaparte, como a su vez la vida de la esposa del mariscal Lecrec no guarda relación con la de Henri Christophe ni con la del esclavo Mackandal. En definitiva, la única razón de por qué estas cinco historias comparten relato se debe a que forman parte de un mundo que se llama Santo Domingo (Haití). Lo que tienen en común son las cosas que ahí suceden, y a las que ellos se ven enfrentados.

## b) Situaciones

La situación inicial es que Ti Noel es esclavo de Lenormand de Mezy. Éste, después de la muerte de su segunda esposa, se casa con una actriz, Mademoiselle Floridor. Henri Christophe es un cocinero y Paulina Bonaparte aparecerá a mediados del relato. Lo que cambia la situación primera es la revuelta de Bouckman, que tiene su origen en el asesinato de Mackandal. El exordio sería el asesinato público de Mackandal (subcapítulo ocho del capítulo primero: *El gran vuelo*).

Los personajes principales son: Lenormand de Mezy, Ti Noel, Paulina Bonaparte, Henri Christophe, Mackandal, Solimán y Mademoiselle Floridor. A continuación se muestran las relaciones que se establecen entre ellos.

- Lenormand de Mezy y Ti Noel

La novela se inicia con estos dos personajes. Ambos establecen una relación de amo y esclavo. Ti Noel participa en la revuelta encabezada por Bouckman y, junto con sus hijos, viola y mata a la esposa de Lenormand de Mezy. Una vez contralado el alzamiento, Ti Noel es capturado, pero es rescatado por Lenormand de Mezy cuando está a punto de ser fusilado. Luego, Ti Noel parte con éste a Santiago de Cuba. Jamás se desarrolla entre ellos un vínculo íntimo. A través de Ti Noel observamos la decadencia en la que cae Lenormand de Mezy a raíz de la muerte de su esposa; éste nunca sabrá que Ti Noel participó en la violación y asesinato de su mujer.

- Mackandal y Ti Noel

Mackandal ejerce una gran influencia sobre Ti Noel. Entre ellos surge un elemento interesante: el poder de la narración. Mackandal transmite oralmente los relatos sobre África a Ti Noel. En el primer capítulo, cuando Ti Noel observa la fotografía de los reyes africanos, lo primero que recuerda son las historias de Mackandal. También Ti Noel contará a sus hijos los mismos relatos que Mackandal le contaba a él. De manera que narración (literatura) y política se mezclan. Mackandal es el conspirador, no sólo es el provocador del alzamiento, es quien diseña toda la estrategia de sedición. Esta maniobra se desarrollará gracias a la literatura, que es la que posibilita la creencia en ideales; creencia que, en última instancia, se convierte en

una cuestión de fe. De ahí que Carpentier afirme en el prólogo de la novela que el *realismo maravilloso* es un asunto de fe.

El personaje de Mackandal es importante porque constituye la bisagra que permite interpretar *El reino de este mundo* de dos maneras diferentes. Mackandal les hace creer a sus compañeros que tiene poderes mágicos, como la capacidad de asumir cualquier forma animal. Cuando Ti Noel acompaña a Mackandal a ver a Mamán Loi, hablan sobre la existencia de poderes licantrópicos. Ti Noel es partícipe de esa conversación, pero lo más curioso es su actitud, que es como la de alguien que asiste a la lectura de un relato:

Mackandal mostraba a la Mamán Loi las hojas, las yerbas, los hongos, los simples que traía en la bolsa. Ella los examinaba cuidadosamente, apretando y oliendo unos, arrojando otros. A veces, se hablaba de animales egregios que habían tenido descendencia humana. Y también de hombres que ciertos ensalmos dotaban de poderes licantrópicos. Se sabía de mujeres violadas por grandes felinos que habían trocado en la noche, la palabra por el rugido. Cierta vez, la Mamán Loi enmudeció de extraña manera cuando se iba llegando a lo mejor de un relato. Respondiendo a una orden misteriosa, corrió a la cocina, hundiéndose los brazos en una olla de aceite hirviendo. Ti Noel observó que su cara reflejaba una tersa indiferencia, y, lo que era más raro, que sus brazos, al ser sacados de aceite, no tenían ampollas ni huellas de quemaduras, a pesar del horroroso sonido de fritura que se había escuchado poco antes. Como Mackandal parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma, Ti Noel hizo esfuerzos por ocultar su asombro. Y la conversación siguió plácidamente, entre el mandinga y la bruja, con grandes pausas para mirar a lo lejos. (Carpentier, 1949: 2010, 31).

En el fragmento se describe el encuentro (desde el punto de vista de Ti Noel) como si de un cuento se tratara. Ti Noel, al igual que cualquier lector, tiene esa “virtud” de asombrarse ante lo relatado. Cuando Mamán Loi mete los brazos en la olla de aceite hirviendo y los saca ilesos, Ti Noel tiene que ocultar su asombro ante la naturalidad con que Mackandal asume el hecho. Mackandal asiste a ver a Mamán Loi con motivo de mostrarle hojas, yerbas y hongos, que ella examina ávidamente. Más adelante se sabrá del envenenamiento masivo en los animales de los colonos franceses, hecho que se atribuye a Mackandal. El fragmento citado sirve para evidenciar las dos lecturas sobre los hechos: la primera sería aquella que cuenta que Mackandal visitaba a Mamán Loi para que lo instruyera sobre las hierbas venenosas, con el fin de utilizarla contra el ganado de los colonos; la segunda lectura se establece desde el punto de vista de un lector (Ti Noel), desde alguien que ve la realidad como si leyera una novela. Es esta óptica la que predomina en el texto.

Ti Noel no pone atención en la estrategia conspirativa de Mackandal, sino en el hecho mágico del encuentro: Mamán Loi es una bruja y los relatos sobre poderes licantrópicos



adquieren la consistencia de un hecho (el evento mágico sucede gracias a que la vida se ha interpretado como una narración, como literatura)<sup>1</sup>. Desde el inicio, el escritor presenta la realidad novelada de Ti Noel, sin embargo, eso no significa que en el cuento no convivan las dos realidades. Tal situación puede apreciarse, por ejemplo, con la muerte de Mackandal. Desde el punto de vista de los hechos, Mackandal muere<sup>2</sup>; desde la óptica de Ti Noel –y los esclavos–, Mackandal sólo cambia de forma<sup>3</sup>. Dependiendo de la actitud con la que se mire los sucesos narrados (dependiendo de la fe) así se entenderá si Mackandal está vivo o muerto.

El final de la vida de Ti Noel tiene que ver con estas dos interpretaciones de la realidad. Por una parte, puede decirse que Ti Noel se vuelve loco. Desde otra perspectiva, Ti Noel asume la vida como si fuera una narración pues, al igual que Mackandal, se dedica a narrar. De ahí es que le surge la idea de que tiene una misión que cumplir. Esta misión no es la acción militar o política que encarna Henri Christophe, sino la de narrar, la de anunciar la vida como si fuera una narración. A partir de ahí la existencia de Ti Noel será literaria. Lo mismo pasa con Mackandal, su desaparición tendrá dos lecturas, una dirá que ha perdido la razón y ha muerto, la otra que se ha transformado en un animal:

Y desde aquella hora nadie supo más de Ti Noel ni de su casaca verde con puños de encaje salmón, salvo, tal vez, aquel buitre mojado, aprovechador de toda muerte, que esperó el sol con las alas abiertas: cruz de plumas que acabó de plegarse y hundir vuelo en las espesuras de Bois Caimán (Carpentier, 1949: 2010, 157).

De manera que la relación que se establece entre Ti Noel y Mackandal es la del lector con un creador (incluso podría llamársele ideólogo). No hay que perder de vista que en el origen de la visión narrativa de Ti Noel se encuentra lo político, que es lo que representa Mackandal. Si a partir de la muerte de Mackandal la visión narrativa es la que prevalece en el texto, sus fuentes son políticas. En otras palabras, en los orígenes de la narración, según Carpentier, se encuentran las motivaciones políticas. La literatura viene a ser el mejor instrumento para los fines políticos, aunque no deja de sorprender la soledad en la que muere

---

<sup>1</sup> Esta actitud para con la vida se presenta desde un primer momento. La capacidad de ensoñación de Ti Noel se advierte cuando compara las cabezas de cera de los hombres frente a la peluquería con las cabezas de terneros en la carnicería contigua. También la ilustración de los reyes africanos evocan en Ti Noel los cuentos de Mackandal.

<sup>2</sup> La otra lectura, la de una realidad sin literatura, dice lo siguiente: “(...) que muy pocos vieron que Mackandal agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito” (Carpentier, 1949: 2010: 52).

<sup>3</sup> Mackandal se encuentra a salvo, es lo que gritan los esclavos: “(...) aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza. Mackandal sauvé” (Carpentier, 1949: 2010: 51).

Ti Noel, mientras Mackandal desaparece en medio de esa gran comunión de personas. Ti Noel termina “dictando órdenes al viento”, haciendo de su literatura algo parecido a una religión. Si la política se transforma en literatura con Mackandal, con Ti Noel la literatura deviene en religión.

- Henri Christophe y Ti Noel

Henri Christophe aparece por primera vez –de manera fugaz– comprando un albergue. En su segunda aparición ya es presentado como rey. El narrador no dice cómo llegó a serlo, lo presenta directamente transformado en soberano junto a su familia, su esposa María Luisa y sus hijas Atenais y Amatista. Henri Christophe está obsesionado con la construcción de una fortaleza militar (La Ferrière), lo que le lleva a olvidarse de otras necesidades más importantes para su pueblo. Los hombres de Henri Christophe capturan a Ti Noel cuando regresa de Santiago de Cuba, y lo trasladan a Sans-Souci para trabajar en la fortaleza La Ferrière. Ti Noel se ve ante la paradoja de pasar de ser esclavo de un colono francés a trabajar forzosamente para un negro igual que él.

El otro episodio que protagoniza Henri Christophe es el asesinato del duque del Anse, Cornejo Breille, sabedor de los secretos de la construcción de la fortaleza de Christophe. Ante el temor de que éste pueda contárselos a sus enemigos, Christophe opta por matarlo. Las obsesiones de Christophe desembocan en locura, comienza a ver conspiraciones constantemente y escucha el ruido de tambores a cada momento (símbolo de comunicación de los esclavos, de gran importancia histórica en todas sus rebeliones). Finalmente, Henri Christophe termina suicidándose<sup>4</sup>.

- Ti Noel y Mademoiselle Floridor

Mademoiselle Floridor es una actriz que, a su regreso a Santo Domingo y una vez esposada con Lenormand de Mezy, lleva una vida frustrada por no haber podido triunfar en París. Amargada por este hecho, se dedica a maltratar a los esclavos. Al igual que su esposo,

---

<sup>4</sup> Al igual que sucede con Ti Noel y Mackandal, las razones del suicidio tiene dos lecturas: una primera que interpreta el suicidio a causa de la paranoia de Henri Christophe; una segunda que entiende que fue a causa de la inminente revuelta de los esclavos (los tambores eran la señal). El hecho real (histórico) es que el suicidio de Henri Christophe fue producto de su delirio. La versión literaria, el realismo maravilloso que llama Carpentier, es la interpretación del hecho. Lo maravilloso no es la tormenta, ni el incendio, ni los tambores que preceden a la muerte de Christophe. Lo maravilloso es creer que tras esos hechos hay un significado, una voluntad, un propósito, que es producido a partir de una creencia, un acto de fe. La literatura se convierte así en el medio para transmitir esa creencia.

se da a la bebida y emplea su tiempo en representaciones teatrales frente a los esclavos<sup>5</sup>. Durante la revuelta de los esclavos, Ti Noel y sus hijos la violan, aparece muerta una vez finaliza la rebelión. Se desconoce quién es el responsable, y tampoco se establecen juicios de valor sobre la violación. El papel de Mademoiselle sirve para ilustrar el lado perverso de la revuelta, el terror que sigue a las revoluciones, circunstancia que también ocurre en *El siglo de las luces* y en *La consagración de la primavera*.

- Paulina Bonaparte y Solimán

Paulina Bonaparte acompaña a Santo Domingo al general Leclerc, quien llega para imponer el orden social frente a las revueltas. Pero éste muere a causa de la epidemia que se desata en la isla. Su relato ocupa parte de los subcapítulos seis y siete.

Existe una relación erótica entre Paulina y su esclavo Solimán. Cuando el general Leclerc cae enfermo, Paulina pierde la razón y se entrega a las creencias religiosas de Solimán. La muerte de Leclerc termina por enloquecerla y se va de Santo Domingo. Durante la partida, encuentra entre sus cosas un amuleto de las religiones africanas del vudú que ha hecho Solimán<sup>6</sup>.

Solimán vuelve a aparecer como lacayo de Henri Christophe, protegiendo a su esposa e hijos del saqueo de Sans-Souci. La última vez que se tiene noticias de él, es cuando está en Roma, junto a la familia de Henri Christophe. Allí tiene una extraña experiencia: en un palacio encuentra varias estatuas, que él cree reales, y que le impactan notablemente. Entre ellas ve el cadáver de Paulina Bonaparte. La conmoción es muy fuerte que le provoca el recuerdo de la muerte de Henri Christophe. Solimán termina sus últimos días presa del delirio.

---

<sup>5</sup> El narrador proporciona un dato interesante sobre estas representaciones teatrales. Los esclavos las consideran reales, a tal grado que llegan a creer que Mademoiselle Floridor es una fugitiva de la justicia. Como otras novelas, Carpentier destaca que las clases más humildes entienden la literatura (el arte en general) más allá de la ficción, como si de un dato real se tratara. Es el caso de la protagonista de *Los pasos perdidos*, Rosario, una mujer sin educación y cultura. Cuando Mouche le comenta sobre algunas novelas europeas eróticas, Rosario reacciona consternada. El protagonista dice: “Son cuentos de otros tiempos, le dije, por hacerla hablar. Sobresaltada se volvió hacia mí al saber que había estado leyendo por encima de su hombro. Lo que los libros dicen es verdad, contestó (...) Ahora Rosario cerraba los ojos. Lo que dicen los libros es verdad” (Carpentier, 1953: 2011, 102). Sucede lo mismo en *El recurso del método*, cuando el Primer Magistrado organiza unos festivales de ópera pero se ve obligado a cerrarlos porque las personas se tomaban las representaciones con demasiado “entusiasmo”.

<sup>6</sup> Es sabido que el vudú fue utilizado como arma política por los rebeldes haitianos, no sólo para animar a sus demás compañeros, sino para incidir en el ánimo de sus enemigos. Así lo manifiesta C.L.R. James en su relato sobre Toussaint L’Ouverture: “El vudú era la herramienta de la conspiración. A pesar de todas las prohibiciones, los esclavos recorrían largos trayectos para cantar, bailar, practicar los ritos, conversar” (James, 2003: 91). A la luz de este dato histórico, podemos interpretar que Solimán intervino en que Paulina Bonaparte terminará de perder la razón y partiera de Santo Domingo.

### c) Conflicto

El conflicto no surge entre los personajes, se origina cuando éstos confrontan determinados hechos que pasan en la isla. Esto se debe a que los nexos que unen a las diversas historias no parten de las relaciones entre los protagonistas. Su vínculo es la temática que trata la novela: Santo Domingo, la revuelta de los esclavos, la esclavitud, etc. En este sentido, el conflicto surgiría entre el personaje y el tema del relato.

Lenormand de Mezy representa al colono, cuyo mayor apuro es encontrar una esposa francesa<sup>7</sup>. La actitud de Lenormand de Mezy para con la esclavitud es típica de un colonizador. En él se manifiestan los deseos de que la colonia de Santo Domingo sea independiente de la metrópoli, en un momento en que los intereses de ambas partes se encuentran en conflicto.

Mademoiselle Floridor simboliza la actitud del blanco que desprecia su vida en las colonias. Santo Domingo es para ella un lugar de frustración, ya que su deseo siempre ha sido vivir y triunfar en París, y se siente malograda por no haber coronado con éxito su carrera. También, en el caso de Paulina Bonaparte, la relación con Santo Domingo es igual a la de los demás colonos: llega ahí por casualidad, en contra de su voluntad, sólo por acompañar a Leclerc. Una vez fallece su esposo, su voluntad es marcharse lo más pronto posible del Caribe<sup>8</sup>.

Ti Noel entiende la revolución como un relato. Carpentier no presenta la revolución como un fenómeno sociopolítico sobre el cual el lector pueda visualizar las causas que la provocan, y comprender cómo surgen y se desarrollan. La narración de *El reino de este mundo* no se refiere al trato inhumano de los blancos a los negros y a los mulatos (que se mencionan sólo de pasada), ni a la manera en que éstos se libraron de los primeros. Es difícil

---

<sup>7</sup> Históricamente, uno de los problemas de las colonias francesas era encontrar mujeres europeas. Se trataba de una cuestión racial y económica. Los blancos evitaban relacionarse sexualmente con las esclavas para no aumentar la población mulata, que nacía libre e iba en considerable aumento, además de adquirir mayor poder económico. C.L.R. James comenta sobre ello: “En los primeros años de la colonia habían sido importadas –se refiere a las mujeres– al igual que los esclavos y las maquinarias. La mayoría de las primeras recién llegadas no eran sino la hez de las cloacas de París, trajeron a la isla «cuerpos tan corruptos como sus hábitos, y sólo aptos para infectar la colonia». Otro funcionario, para requerir mujeres, solicitó a las autoridades que no enviase «a las más feas que encontrasen en los hospitales». Todavía en 1743 el Santo Domingo un oficial se quejaba de que Francia seguía enviando muchachas cuya «capacidad de procreación está destruida en la mayor parte de los casos por una promiscuidad excesiva» (...) Pese a tales restricciones, los mulatos continuaron progresando. Hacia 1755, apenas tres generaciones después del Código Negro (que pretendía controlar la población no blanca), empezaron a multiplicarse en la colonia, y tanto su número como su riqueza cada vez mayor provocaron incipiente alarma en los blancos” (James, 2003: 43, 51).

<sup>8</sup> C.L.R. James destaca estas actitudes como muy típicas de los colonos franceses: “Los plantadores odiaban esa vida y su único deseo era reunir el dinero suficiente para volver a Francia o al menos pasar unos meses en París, entregados a los lujos de la civilización (...) En cuanto podían permitírselo abandonaban la Isla, de ser posible para no volver jamás” (James, 2003; 42, 43).

hacerse una idea de los hechos históricos en Santo Domingo únicamente a partir de la lectura de la novela.

Carpentier muestra la revolución con motivos enteramente literarios y, para ello, se vale de la figura de Ti Noel. La primera escena donde se le ve adquirir conciencia de la esclavitud es a través de un acto de ensoñación. El escritor no introduce un discurso sobre lo justo o injusto de la esclavitud. La idea de libertad en Ti Noel no viene a través de una elaborada reflexión filosófica o jurídica. Su origen son los cuentos de Mackandal, es decir, la narrativa. La intriga de Ti Noel no es la consecución de la libertad (que la consigue finalmente), sino la búsqueda por entender qué es la revolución, no tanto desde un plano político o social, sino del religioso, situación que se logra mediante la literatura. Al final del cuento, el narrador yuxtapone el discurso espiritual por encima del social y político:

Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y aunque a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. Imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo, deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo (Carpentier, 1949: 2010, 156).

La presencia de Mackandal, ideólogo y creador de la idea de revolución como narración, no implica ningún conflicto. El personaje sirve para introducir a Ti Noel y para imprimir al texto de un lenguaje religioso, pues su figura evoca aspectos místicos. Podemos rastrear este hecho en los siguientes aspectos:

1. Entre Mackandal y Ti Noel se establece una relación de maestro y alumno, o si prefiere, de mentor y discípulo.

2. Mackandal se considera un elegido (alusión a la figura judeocristiana del mesías<sup>9</sup>). Esto permite al narrador describir la proclama de guerra de Mackandal con un tono profético, religioso: “Detrás del Tambor Madre se había erguido la humana persona de Mackandal. El mandinga Mackandal. Mackandal Hombre. El Manco. El Restituido. El Acontecido” (Carpentier, 1949: 2010, 46).

---

<sup>9</sup> Sobre la figura del mesías, L. Bouyer dice en su diccionario de teología: “En el Antiguo Testamento la palabra «Mesías» se aplica a todos aquellos sacerdotes, profetas o reyes, a los que Dios ha comunicado algo de su poder y de su autoridad, simbolizada por el rito de la unción” (Bouyer, 2007: 443).

3. El asesinato de Mackandal guarda reminiscencias con la muerte del dios de los cristianos: muere de forma pública, adyacente a un poste.

Todos estos elementos servirán a Ti Noel para desechar la idea de una revolución en términos políticos y militares (el narrador cambia la palabra revolución por reino), y asumir el rol mesiánico que una vez tuvo Mackandal: “En aquellos días comenzaba a cobrar la certeza de que tenía una misión que cumplir” (Carpentier, 1949: 2010, 147). El héroe carpenteriano termina por entender que la auténtica revolución consiste en una evolución espiritual.

Henri Christophe, en cambio, representa el otro camino de la revolución, el que no desemboca en algo espiritual. Durante su gobierno, Christophe adopta las costumbres europeas: hace vestir a sus soldados de la misma forma que las tropas de Napoleón, erige palacios esplendidos, construye fortalezas militares inexpugnables, crea una clase social aristócrata y, lo más inquietante, reproduce las mismas prácticas de represión europeas.

Lo que destaca el escritor es que Henri Christophe no presenta ninguna diferencia del antiguo poder opresor. El oprimido adopta las mismas maneras que su verdugo, haciendo imposible romper esa cadena de violencia. Si en épocas anteriores los que ejercían el poder en Santo Domingo eran los blancos, en el reino de Christophe son los negros, pero practican las mismas formas de barbarie que sus predecesores. En esta carrera por igualar en forma a la cultura europea, y superarla, Henri Christophe olvida la realidad de su cultura, ya que por destinar la mayoría de hombres a la construcción de la ciudadela La Ferrière, descuida las cosechas, provocando malestar social en la población. Tal pesadumbre será el germen de su derrocamiento.

A partir de estos conflictos, los momentos de tensión, los cambios de situación serían los siguientes:

1. El asesinato de Mackandal, que provoca el alzamiento de los esclavos (subcapítulo ocho, capítulo primero).

2. La revuelta de Bouckman, que causa la muerte de Mademoiselle Floridor y el abandono de Santo Domingo de Lenormand de Mezy (subcapítulo tres, capítulo segundo).

3. La muerte de Leclerc, tras la cual Paulina abandona Santo Domingo (subcapítulo séptimo, capítulo segundo).

4. Lenormand de Mezy muere y Ti Noel se convierte en un hombre libre (subcapítulo primero, capítulo tercero).

5. Los soldados de Henri Christophe capturan a Ti Noel (subcapítulo segundo, capítulo tercero).

6. Henri Christophe se vuelve loco y se suicida ante el temor de que el pueblo le quite el poder (subcapítulo sexto, capítulo tercero).

7. Los agrimensores expulsan a Ti Noel. Éste comienza a perder el juicio, cree que tiene una misión en el mundo (subcapítulo tercero, capítulo cuarto).

#### d) Intriga

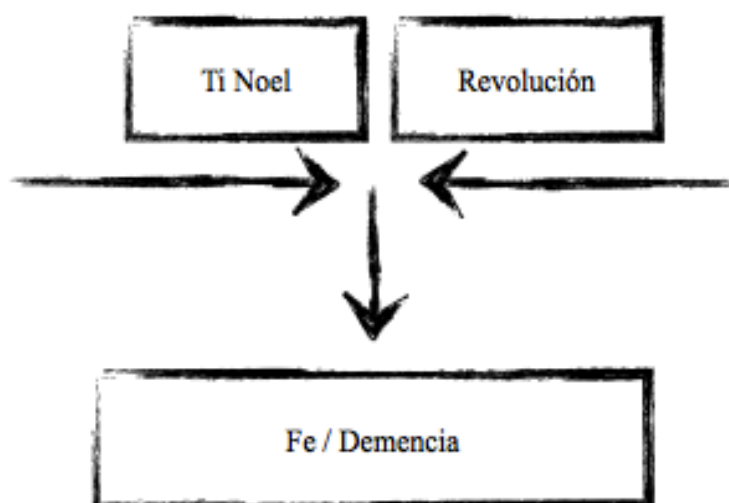
La narración de Ti Noel constituye un pequeño relato de viajes o de aventuras. Su travesía le lleva a conocer las diferentes facetas de una revolución, desde la más violenta de la mano de Bouckman hasta el reino de los negros de Henri Christophe. Durante el trayecto, Ti Noel apenas reflexiona sobre lo que mira<sup>10</sup>, el narrador únicamente describe las sensaciones de su protagonista, particularmente su soledad. Ti Noel habla solo, cada vez con mayor frecuencia, hasta llegar a perder la razón, que en el lenguaje del narrador significa que va desarrollando más la fe.

La actitud de Ti Noel puede entenderse de dos maneras, desde una auténtica demencia o desde el discurso de la fe, es decir, desde lo real maravilloso, lo que implica una revelación. De forma que la postura de Ti Noel frente a los eventos que le tocan vivir puede interpretarse como un desequilibrio mental o como una experiencia mística que le conducen a la manifestación de lo que es una revolución. Es posible esquematizar la intriga así:

---

<sup>10</sup> El comentario sobre la esclavitud es uno de los pocos que se puede rescatar.

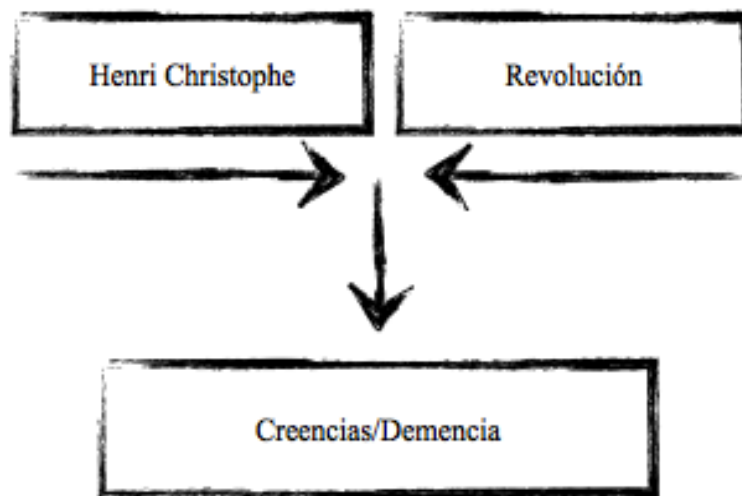
Esquema 1. Actitud de Ti Noel frente al conflicto



Henri Christophe constituye la otra cara de la moneda. Al contrario que con Ti Noel, el lector no participa de su trayectoria, se desconoce cómo llega al poder y tan sólo se menciona que ha sido cocinero y que compró a su jefa la posada La Corona. Comparte con Ti Noel la vivencia de una experiencia traumática. En Ti Noel ésta se manifiesta mediante el desplazamiento (a través de un viaje de Santo Domingo a Santiago Cuba, para regresar nuevamente a Santo Domingo y dedicarse a recorrer la isla), mientras que en Henri Christophe se condensa en una escena concreta: la asistencia a la misa de Asunción. El sentimiento de culpa por haber asesinado a Cornejo Breille a causa de sus paranoias, lo sitúan al borde de la locura. Ese es el momento en el que empieza la enajenación de Henri Christophe. Comenzará a escuchar el sonido de tambores hasta el momento de su muerte. Como ocurre con Ti Noel, existen dos interpretaciones posibles: la maravillosa que dice que, efectivamente, detrás de los signos (los tambores y las tormentas) hay una conspiración que busca derrocar a Henri Christophe; y la otra lectura, que manifiesta que Henri Christophe fue víctima de sus propias alucinaciones. Se puede representar la relación entre este personaje y el conflicto de la siguiente manera:

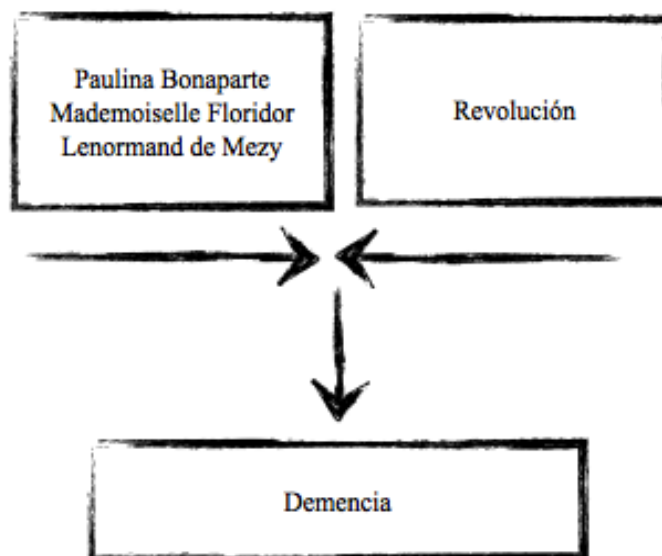


Esquema 2. Actitud de Henri Christophe frente al conflicto



En cuanto a Lenormand de Mezy, Mademoiselle Floridor y Paulina Bonaparte, también toman la locura como actitud frente a las revueltas. Paulina Bonaparte no sabe qué hacer ante la enfermedad de Leclerc, y se ampara (de forma desesperada) en las creencias de Solimán. Así, la muerte de su esposo le conduce a la locura. Mademoiselle Floridor, por su parte, reside en Santo Domingo en constante vesania. Trastornada por su fracaso artístico se dedica a representar obras de teatro a sus esclavos. En tanto, Lenormand de Mezy sucumbe a la locura (dedica su tiempo a rezar) una vez muere su esposa. De este modo se puede afirmar que la locura es la forma en que reaccionan estos personajes frente a los eventos históricos que les toca vivir. Se representa su actitud frente al conflicto de la siguiente forma:

Esquema 3. Actitud de Paulina Bonaparte, Mlle. Floridor y Lenormand de Mezy frente al conflicto



#### e) Desenlace

Desde el punto de vista de lo “real”, la forma con que se resuelve el conflicto entre los personajes y el tema (la revolución de los esclavos) es la muerte. Desde la óptica de lo “real maravilloso”, o desde la fe, lo que importa es la manera en que se encara a la muerte. A Ti Noel su fe le lleva a creer que tiene una misión en el mundo. A partir de entonces se dedica a dictar órdenes al viento, a hablar solo, a transformarse en animales, etc., hasta que tiene una revelación, una verdad que le pesa y le hace sentir viejo y cansado. La verdad consiste en descubrir qué es una revolución. Así como su vida es un desplazamiento, también la definición de revolución constituye un movimiento (como también la fe)<sup>11</sup>. La verdad se convierte en revelación y la revolución se transforma en reino. Esta definición adquiere matices religiosos: el reino de los cielos pasa a convertirse en el reino de este mundo. Si a Ti Noel la demencia le lleva a una revelación, en los demás personajes las manifestaciones adquieren una intensidad menor de exteriorización. A Henri Christophe la locura le lleva a comprender (instantes antes del suicidio) que su error fue adoptar posturas europeas y rezar a dioses cristianos, olvidando sus propios rituales. En los casos de Lenormand de Mezy,

<sup>11</sup> Para Kierkegaard la fe es un movimiento: “Porque la fe siempre viene precedida de un movimiento de infinitud y únicamente entonces aparece, nec opinare, en virtud del absurdo” (Kierkegaard, 2010: 659).

Mademoiselle Floridor y Paulina Bonaparte, la locura no les conduce a la verdad, sino a la decadencia y a la muerte.

## 1.2. Estudio de la trama

### a) Motivos

El conjunto de motivos que integran la novela serían los siguientes:

Tabla 1. Motivos ligados y libres de *El reino de este mundo*

	Motivos	Motivos ligados	Motivos libres
1	Lenormand de Mezy llega a Ciudad del Cabo.	Mackandal pierde su brazo derecho.	Lenormand de Mezy llega a Ciudad del Cabo.
2	Ti Noel mira una estampa de un rey africano.	Mackandal desaparece de la hacienda donde trabaja.	Ti Noel mira una estampa de un rey africano.
3	Mackandal pierde su brazo derecho.	Encuentro entre Mackandal y Ti Noel.	Descripción de la muerte del ganado de los colonos.
4	Mackandal desaparece de la hacienda donde trabajaba.	Persecución de Mackandal.	Descripción de la calenda.
5	Encuentro entre Ti Noel y Mackandal.	Mackandal aparece en la fiesta de los esclavos.	Muerte de la primera esposa de Lenormand de Mezy.
6	Descripción de la muerte del ganado de los colonos.	Captura de Mackandal.	Muerte de la segunda esposa de Lenormand de Mezy.
7	Muere Madame de Mezy.	Asesinato de Mackandal.	Ti Noel embaraza a una sirvienta.
8	Persecución de Mackandal.	Lenormand de Mezy parte a París.	Ti Noel cuenta a sus hijos los relatos de Mackandal.
9	Descripción de la calenda en la hacienda de los Dufrené.	Lenormand de Mezy regresa de París.	Muerte de Bouckman.
10	Mackandal se aparece en la calenda.	Estalla la revuelta de los esclavos.	Ti Noel observa cómo los colonos embarcan perros para perseguir esclavos en Ciudad del Cabo.
11	Captura de Mackandal.	Ti Noel viola a Madame Floridor.	Paulina Bonaparte llega a Ciudad del Cabo.
12	Asesinato de Mackandal.	Muerte de Madame Floridor.	Peste en Ciudad del Cabo.
13	Muere la segunda esposa de Lenormand de Mezy.	Lenormand de Mezy Ti Noel abandona Ciudad del Cabo.	Paulina Bonaparte parte con Solimán a Tortuga.
14	Ti Noel embaraza a una sirvienta.	Muerte de Lenormand de Mezy.	Leclerc muere.
15	Lenormand de Mezy parte a París.	Ti Noel regresa a Santo Domingo.	Paulina Bonaparte parte a Roma.
16	Lenormand de Mezy regresa de París.	Ti Noel es hecho prisionero.	Descripción de las acciones de los colonos contra los alzados.
17	Ti Noel cuenta a sus hijos los relatos de	Ti Noel es llevado a Sans-	Henri Christophe y su familia asisten a

	Mackandal.	Souci.	misa.
18	Estalla la revuelta de los esclavos.	Ti Noel es forzado a trabajar en la fortaleza de La Ferrière.	Henri Christophe se vuelve loco.
19	Ti Noel viola a Mademoiselle Floridor.	Ti Noel es liberado.	Incendio en Sans-Souci.
20	Muerte de Mademoiselle Floridor.	Ti Noel se marcha a Ciudad del Cabo.	Henri Christophe se suicida.
21	Muerte de Bouckman.	Ti Noel presencia la muerte de Cornejo Brielle.	María Luisa y sus hijas se marchan a Roma.
22	Lenormand de Mezy y Ti Noel abandonan Ciudad del Cabo rumbo a Santiago de Cuba.	Ti Noel abandona Ciudad del Cabo.	Solimán enferma y enloquece.
23	Ti Noel observa cómo los colonos embarcan perros para que persigan a esclavos en Ciudad del Cabo.	Ti Noel regresa a la antigua hacienda de Lenormand de Mezy.	Ti Noel cree que tiene una misión que cumplir.
24	Paulina Bonaparte llega a Ciudad del Cabo.	Ti Noel es expulsado de la hacienda.	
25	Peste en Ciudad del Cabo.	Ti Noel pierde la razón.	
26	Paulina Bonaparte parte con Solimán a Tortuga.		
27	Leclerc, esposo de Paulina, enferma y muere.		
28	Paulina enloquece y parte a Roma.		
29	Descripción de las acciones de los colonos contra los alzados en la Llanura del Norte.		
30	Lenormand de Mezy muere.		
31	Ti Noel regresa a Santo Domingo.		
32	Ti Noel es hecho prisionero por los soldados de Henri Christophe.		
33	Ti Noel es llevado a trabajar a Sans-Souci.		
34	Ti Noel trabaja en la fortaleza de La Ferrière.		
35	Ti Noel es liberado.		
36	Ti Noel se marcha a Ciudad del Cabo.		
37	Ti Noel presencia la muerte de Cornejo Breille.		
38	Ti Noel abandona Ciudad del Cabo.		
39	Henri Christophe y su familia asisten a la misa de la Asunción.		
40	Henri Christophe se vuelve loco y cae enfermo.		
41	Incendio de Sans-Souci.		
42	Henri Christophe se suicida.		
43	Funeral de Henri Christophe.		

44	María Luisa y las hijas de Henri Christophe se marchan a Roma.		
45	Solimán enferma y enloquece.		
46	Ti Noel regresa a vivir a la casa de Lenormand de Mezy.		
47	Ti Noel adorna la vivienda con objetos del palacio de Sans-Souci.		
48	Ti Noel comienza a perder la razón.		
49	Topógrafos mulatos echan de la vivienda a Ti Noel.		
50	Ti Noel pierde la razón.		
51	Ti Noel muere.		

La entrada de Lenormand de Mezy a Ciudad del Cabo y la evocación de los cuentos de Mackandal mientras Ti Noel observa una fotografía de los antiguos reyes africanos, constituyen un motivo fundamental en el texto (son los primeros dos motivos del relato y su descripción ocupa todo el primer subcapítulo del capítulo primero). La novela no inicia con un motivo dinámico (la pérdida del brazo de Mackandal no sucede hasta en el subcapítulo dos del primer capítulo), sino con un extenso motivo estático: la evocación de Ti Noel. La acción propia de este pasaje es efímera e intrascendente, pues la entrada a Ciudad del Cabo de Lenormand de Mezy no aportará nada al relato. Desde este momento se advierte que una de las características propias de la escritura de Carpentier es la prevalencia de los motivos estáticos (en la novela hay veinte motivos estáticos contra once dinámicos), lo que otorga un tono lento al relato. El escritor enfatiza en la descripción de situaciones, circunstancias y, sobretodo, detalles (objetos, pensamientos dispersos, etc.), por encima de la acción de los personajes.

La segunda relevancia que se deriva de este motivo inicial es que a través de éste el escritor imprime un carácter de ensueño al texto. La presencia tan extensiva de un motivo estático al inicio del capítulo primero (un subcapítulo completo está dedicado a las reflexiones de Ti Noel mientras contempla ciertos objetos), es una manera de indicar al lector que la rebelión de los esclavos no se narrará de forma histórica o política; es más, el lector difícilmente podrá entender cómo sucedió el evento histórico. El escritor más bien narra una fantasía, el relato maravilloso de Ti Noel.

Este motivo también aporta información sobre los personajes principales de la novela. El relato versa sobre Ti Noel, no sobre Henri Christophe. El exordio de la narración no comienza hasta el subcapítulo ocho, con el asesinato de Mackandal. La presencia de

Lenormand de Mezy y Mackandal sirven para introducir a Ti Noel, por ello, las historias de éstos forman parte de los motivos ligados; no así los relatos de Paulina Bonaparte y de Henri Christophe, que bien podían haber sido suprimidos. De esta forma, constituyen motivos libres todos los eventos que se derivan del relato de Paulina Bonaparte (la muerte de Leclerc y su relación con Solimán) y de Henri Christophe (su suicidio y la vida de su esposa en Roma junto a Solimán). No obstante, la presencia de estos dos motivos aporta otra característica a la escritura de Carpentier. Con Paulina Bonaparte el escritor conecta los hechos ocurridos en una remota isla del Caribe con un personaje histórico europeo: Napoleón Bonaparte. A pesar del carácter maravilloso con que relata la vida de Ti Noel, la introducción de Paulina Bonaparte confiere el sello histórico a *El reino de este mundo*. Por otra parte, Henri Christophe sirve al escritor para desplegar su ideología sobre las revoluciones. Henri Christophe no sólo está ahí para mostrar el lado oscuro de éstas, permite que Carpentier haga valer su idea de que las revoluciones deben ser más espirituales (casi religiosas) que militares, políticas y económicas. Así pues, podría agruparse los motivos libres en este orden:

1. Cavilaciones de Ti Noel mientras observa la fotografía de un rey africano.
2. Historia de Paulina Bonaparte. Relato que incluye los siguientes eventos: peste en Santo Domingo, relación erótica con Solimán y muerte de Leclerc.
3. Historia de Henri Christophe que comprende: suicidio de Henri Christophe, incendio en Sans-Souci, funeral de Henri Christophe y muerte de Solimán.

Se mencionaba anteriormente que una de las características de la escritura de Carpentier es la fuerza que tienen los motivos estáticos sobre los dinámicos. Ejemplo de ello sería el siguiente fragmento:

Le traía un recado de Mackandal. Por ello, al abrirse al alba, el mozo penetró en una caverna de entrada angosta, llena de estalagmitas, que descendía hacia una oquedad más honda, tapizada de murciélagos colgados de sus patas. El suelo estaba cubierto de una espesa capa de guano que apresaba enseres líticos y espinas de pescado petrificadas. Ti Noel observó que varias botijas de barro ocupaban el centro y que por ella reinaba, en aquella húmeda penumbra, un olor acre y pesado (...) Mackandal había adelgazado. Sus músculos se movían, ahora, a ras de la osamenta, esculpiendo sus toros con potentes relieves. Pero su semblante, que ofrecía reflejos oliváceos a la luz del candil, expresaba una tranquila alegría. Su frente era ceñida por un pañuelo escarlata, adornado con sargas de cuentas. Lo que más asombró a Ti Noel fue la revelación de un largo y paciente trabajo, realizado por el mandinga desde la noche de su fuga. Tal parecía que hubiera recorrido las haciendas de la llanura, una por una, entrando en trato directo con los que en ellas laboraban (Carpentier, 1949: 2010, 34-35).

El motivo dinámico sería el encuentro entre Mackandal y Ti Noel, pero éste pasa desapercibido por la descripción de las circunstancias en las que se da dicho encuentro (la descripción del lugar donde se reúnen, la casa de Mamán Loi, el aspecto físico de Mackandal, lo que había estado haciendo Mackandal antes del encuentro, etc.). De hecho, ni siquiera se informa al lector en qué consistió el encuentro, tan sólo se menciona que “Ti Noel se enteró ese día lo que el manco esperaba de él” (Carpentier, 1949: 2010, 35). Advertimos esta característica en toda la escritura de Carpentier: los motivos estáticos falsean a los motivos dinámicos hasta hacerlos casi inexistentes, es decir, en la narración de circunstancias el escritor enfatiza más en la descripción de las situaciones, de las digresiones y de los detalles, que en el recuento de la acción de los personajes. Otro ejemplo se puede observar en el asesinato de Mackandal; de predominar el motivo dinámico la narración se centraría en el crimen perpetrado por los colonos, sin embargo, el sujeto de la acción (los colonos) queda relegado, desaparece, y el narrador prefiere describir la situación en que murió Mackandal. Esto permite que el tono maravilloso (recuérdese que el relato está enfocado desde el punto de vista de Ti Noel) se despliegue. La situación maravillosa se impone al hecho histórico, político y social. Una vez identificada tal característica, se tendrían los siguientes motivos dinámicos y estáticos:

Tabla 2. Motivos dinámicos y estáticos de *El reino de este mundo*

	Motivos dinámicos	Motivos estáticos
1	Asesinato de Mackandal	Evocación de Ti Noel de los antiguos reyes africanos.
2	Ti Noel viola a Mademoiselle Floridor.	Descripción de la forma en que pierde el brazo Mackandal.
3	Lenormand de Mezy y Ti Noel parten de Santo Domingo.	Descripción de la desaparición de Mackandal.
4	Ti Noel regresa a Santo Domingo.	Encuentro entre Mackandal y Ti Noel.
5	Ti Noel es hecho prisionero por soldados de Henri Christophe.	Envenenamiento del ganado de los colonos.
6	Ti Noel es llevado a Sans-Souci.	Persecución de Mackandal.
7	Ti Noel es obligado a trabajar en la fortaleza La Ferrière.	Paulina Bonaparte llega a Ciudad del Cabo
8	Ti Noel es liberado.	Aparición de Mackandal en la cale de los esclavos.
9	Ti Noel regresa a la antigua hacienda de Lenormand de Mezy.	Descripción de la vida que llevan Lenormand de Mezy y Mademoiselle Floridor en Santo Domingo.
10	Ti Noel es expulsado por los agrimensores.	Ti Noel observa lo que hacen los colonos para controlar la rebelión.
11	Muerte de Ti Noel	Peste en Ciudad del Cabo.
12		Descripción de cómo pierde la razón Paulina Bonaparte.
13		Descripción de Sans-Souci.
14		Descripción de la fortaleza La Ferrière.
		Descripción de la muerte de Cornejo Brielle.

15		
16		Descripción de cómo pierde la razón Henri Christophe.
17		Suicidio de Henri Christophe.
18		Funeral de Henri Christophe.
19		Descripción de la vida de María Luisa, sus hijas y Solimán en Roma.
20		Descripción de cómo pierde la razón Ti Noel.

## b) Exposición

No existe un inicio propiamente que indique el comienzo de la trama. El primer motivo que describe Carpentier es estático: la llegada a la ciudad de Lenormand de Mezy y las ensoñaciones de Ti Noel; pero no hay información de cómo Lenormand de Mezy llegó a la isla, ni de cómo se convirtió en esclavo Ti Noel. Tampoco se poseen datos claros de la época ni del lugar en que se desarrolla el relato. Se menciona Cabo Francés, que luego se denominará Ciudad del Cabo, pero el escritor no se detiene en demasiados detalles sobre cómo es la ciudad, ni dónde está ubicada. Lo que constituye un auténtico inicio de la narración es el prólogo. En esas líneas el escritor informa de que ha visitado las ruinas de Sans-Souci, la ciudadela de La Ferrière. Se menciona Ciudad del Cabo, antigua Le Cap, Cap Français o Cabo Haitiano, ciudad de la colonia de Santo Domingo. Es entonces cuando el escritor adelanta dónde va situar el relato: la actual Haití. También en el prólogo se enuncia el lenguaje con que va relatar la historia, un lenguaje de fe, como afirma el propio escritor. Por lo tanto, no se está ante una novela histórica, tampoco se trata de un relato sobre la independencia de Haití (Toussaint L'Ouverture sólo es mencionado marginalmente). Es más, Ti Noel regresa a Santo Domingo una vez ha logrado la independencia pues, durante el proceso independentista, se encuentra en Santiago de Cuba, y nada cuenta el escritor sobre el proceso de secesión de la colonia francesa.

## c) Narrador

La narración es siempre en tercera persona, pero hay implicaciones que muestran que el relato se describe desde la óptica de Ti Noel. Incluso se podría decir que quien narra es Ti



Noel o, al menos, es evidente la simpatía del narrador para con su personaje principal: “Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo” (Carpentier, 1949: 2010, 52). Cuando se menciona “el reino de este mundo” se señala la revelación final, el punto de resolución del conflicto de Ti Noel cuando logra comprender cuál es la mejor revolución. De haber sido un narrador crítico no podría haber utilizado en este momento del texto tal término, porque no tiene ningún significado. El significado se proporciona al final de la novela, por lo tanto, se está narrando desde el punto de vista de Ti Noel.

Otra pasaje que evidencia tal característica es el siguiente:

Peor aún, puesto que había una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro, tan negro como uno, tan belfudo y pelicresco, tan narizñato como uno; tan igual, tan mal nacido, tan marcado a hierro, posiblemente, como uno (Carpentier, 1949: 2010, 108).

La utilización de la expresión “como uno” en tres ocasiones indica esos momentos de la narración en que el narrador pareciera meterse en la piel de su protagonista. Un hecho más que refuerza esta idea son las pocas reflexiones que contiene el relato. No encontramos ningún enjuiciamiento de valor sobre la violación de Ti Noel a Mademoiselle Floridor, y a pesar de que existe una valoración crítica sobre Henri Christophe, no es lo suficientemente contundente para decir que la óptica de la narración no sea de Ti Noel. Cuando Ti Noel es esclavizado por los soldados de Henri Christophe, muchas veces se le llama de manera sarcástica el “rey” o el “reformador”.

El fragmento donde se define lo que es el reino de este mundo constituye una implicación épica, muy parecida al discurso de las Bienaventuranzas de Jesús, que se caracteriza por una transposición de valores: los pobres, los poderosos, serán los vencedores. En el caso del texto de Carpentier, el reino de los cielos es el reino de la tierra, el reino de este mundo, en el cual la miseria es grandeza. Así pues, la narración es en tercera persona, pero el narrador se implica desde la óptica del protagonista principal, Ti Noel; es decir, el escritor narra desde un lenguaje particular, el de la fe, el de lo maravilloso.

#### d) Tiempo

En términos generales el tiempo de la línea narrativa sigue la vida de Ti Noel, desde sus años de formación con Mackandal, pasando por su participación en la revuelta de Bouckman, hasta la revelación de cómo debe ser una revolución.

A pesar de ser una novela corta se narra la mayor parte de la vida de Ti Noel. Desde la desaparición de Mackandal hasta su aparición transcurren cuatro años. Desde la muerte de Mackandal hasta la revuelta de Bouckman veinte años. Ti Noel permanece doce años trabajando forzosamente en la fortaleza La Ferrière. Si se suma estas indicaciones temporales se obtiene que la novela narra treinta y seis años de la vida de Ti Noel (en un período general de setenta y cinco años), todo ello condensado en un relato corto.

Esto se logra no ciñendo la narración al propio tiempo, de ser así se tendría una cronología. Si a esto se le suma que no existe prácticamente intriga, drama, entre los personajes, casi se tiene una biografía de Ti Noel, situación que exigiría un texto más largo. Para convertir la vida de Ti Noel en ficción y no en biografía, el tiempo se subordina a los hechos y no al contrario, lo que significa que el tiempo se desarrolla a partir de los eventos más significativos de la vida de Ti Noel. Es más importante la trascendencia del hecho que la duración del mismo. De esta manera, el tiempo del relato lo componen los siguientes hechos:

1. El encuentro de Ti Noel con Mackandal.
2. La vida de Ti Noel como esclavo de Lenormand de Mezy.
3. Los años de trabajos forzados de Ti Noel en la ciudadela La Ferrière.
4. La muerte de Cornejo Breille.

Todos estos eventos conducen a la revelación final de Ti Noel: el reino de este mundo. Pero, por otra parte, centrar la narración en la vida de Ti Noel a partir de los hechos más importantes de su existencia le permite al escritor seleccionar los eventos históricos en función de la idea que él quiere transmitir, y no en relación con lo que sucedió históricamente. Por ello, no puede decirse que *El reino de este mundo* sea una novela histórica. Por ejemplo, en el texto no se describe la participación de Toussant L'Ouverture, fundamental desde el punto de vista histórico y político para el nacimiento de Haití. Tal evento se omite en el texto mientras se narra la estancia de Ti Noel en Santiago de Cuba. Curiosamente, Carpentier sí escoge relatar otro evento histórico: el de la noche del veintidós de agosto de mil setecientos noventa y uno, el preludio de la revuelta de Bouckman. A pesar de que no indica directamente la fecha, por la plegaria de Bouckman se entiende que el narrador se refiere a ese acontecimiento concreto. A continuación se muestra cómo lo narra Carpentier y cómo lo describe el historiador C.L.R. James:

Tabla 3. Cuadro comparativo entre Carpentier y C.L.R. James

Texto de Carpentier	Texto de C.L.R. James
<p>Bouckman dejó caer la lluvia sobre los árboles durante algunos segundos, como para esperar un rayo que se abrió sobre el mar. Entonces, cuando hubo pasado el retumbo, declaró que un Pacto se había sellado entre los iniciados de acá y los grandes Loas del África, para que la guerra se iniciara bajo los signos propicios. Y de las aclamaciones que ahora lo rodeaban brotó la admonición final: El Dios de los blancos ordena el crimen. Nuestros dioses nos piden venganza. Ellos conducirán nuestros brazos y nos darán asistencia. ¡Rompan la imagen del Dios de los blancos, que tiene sed de nuestras lágrimas; escuchemos en nosotros mismos la llamada de libertad! (Carpentier, 1949: 2010, 61).</p>	<p>En la noche del 22 de agosto estalló una tormenta tropical, acompañada de relámpagos, ráfagas de viento y densos chaparrones. Valiéndose de antorchas para alumbrar el camino, los líderes de la revolución accedieron a un claro de los densos bosques de Morne Rouge, una montaña que rodeaba Le Cap. Bouckman impartió allí las últimas instrucciones y, tras los conjuros del vudú, tras sorber sangre de cerdo sacrificado, sugestionó a sus seguidores por medio de una plegaria en criollo que, como tanto de cuanto se dice en ocasiones semejantes, ha llegado hasta nosotros: “El dios que creó al sol que nos alumbra, que riza las olas y gobierna las tormentas, aunque oculto entre las nubes. Nos contempla. Ve todos los actos de los blancos. El dios de los blancos incita al crimen, pero el dios de los negros inspira bondad. Nuestro buen dios nos ordena vengar nuestras ofensas. Él dirigirá nuestras armas y nos ayudará. Derribemos el símbolo del dios blanco que tan a menudo nos ha obligado a llorar, escuchemos la voz de la libertad, que hablan en el corazón de todos nosotros” (James, 2003: 92-93).</p>

Como puede verse, James hace hincapié en el dato político y sociológico: Bouckman sugestionó a los esclavos, les hizo creer que la tormenta se debía a sus poderes. Carpentier, en cambio, describe los eventos a partir de una creencia, de la fe, del poder de la literatura, por lo

que enfatiza en el hecho inverosímil: “Bouckman dejó caer la lluvia”. Como el relato está narrado desde el punto de vista de Ti Noel, importa la trascendencia que tiene para él, y no cómo sucedió históricamente. Así, el tiempo ya no consiste en la descripción de un proceso, un fenómeno histórico o político, o una serie de hechos conectados causalmente, sino en las significaciones de ese evento para Ti Noel, que es Bouckman haciendo llover –así como Mamán Loi metiendo sus brazos en una olla de agua hirviente–.

#### e) Lugares

Los lugares son cinéticos. Ti Noel está en constante desplazamiento, desde el primer momento en que hace acto de presencia siguiendo a Lenormand de Mezy, que va entrando en la Ciudad del Cabo. La mayoría de encuentros con Mackandal tienen lugar mientras van caminado. Después de la revuelta de Bouckman, Ti Noel inicia un viaje que le lleva a Santiago de Cuba y luego de vuelta a Santo Domingo, donde decide recorrer la isla. Mientras viaja por la isla es capturado por los hombres de Henri Christophe. Una vez liberado, continúa su peregrinación a Ciudad del Cabo. Con la muerte de Cornejo Breille, Ti Noel regresa a la antigua hacienda de Lenormand de Mezy, donde es expulsado por los agrimensores mulatos, lo que le lleva nuevamente a vagabundear, ésta vez con su demencia ya desarrollada.

#### f) Sistema de motivos

El sistema de motivos es artístico. El prólogo constituye un manifiesto artístico donde Carpentier plantea su lenguaje maravilloso, que constituye un acto de fe. No se trata de creer en dogmas religiosos o de aceptar tópicos escatológicos (aunque la religión es un factor fundamental en la literatura de Carpentier). Más bien se trata de una determinada actitud frente a la realidad, que consiste en ver, comprender, entender desde el punto de vista de un lector, es decir, desde la literatura (de la narración). Eso implica creer en lo que la persona cuenta (el narrador), aceptar su autoridad, dejarse llevar por ella. Lo que el prólogo dice es que el escritor contará un relato de Haití, que podría suceder en cualquier lugar de América, mas no se debería buscar en el texto ninguna verdad histórica, política o social. Eso no quiere decir que la literatura no tenga nada que ver con la política, pero son dos maneras diferentes de acercarse a la realidad, y dos formas heterogéneas de interpretarla. Cuando Carpentier afirma que el realismo maravilloso es un acto de fe significa que es decisión del lector dar ese salto. Estos momentos de decisión se dejan entrever en el texto. Por ejemplo, se puede

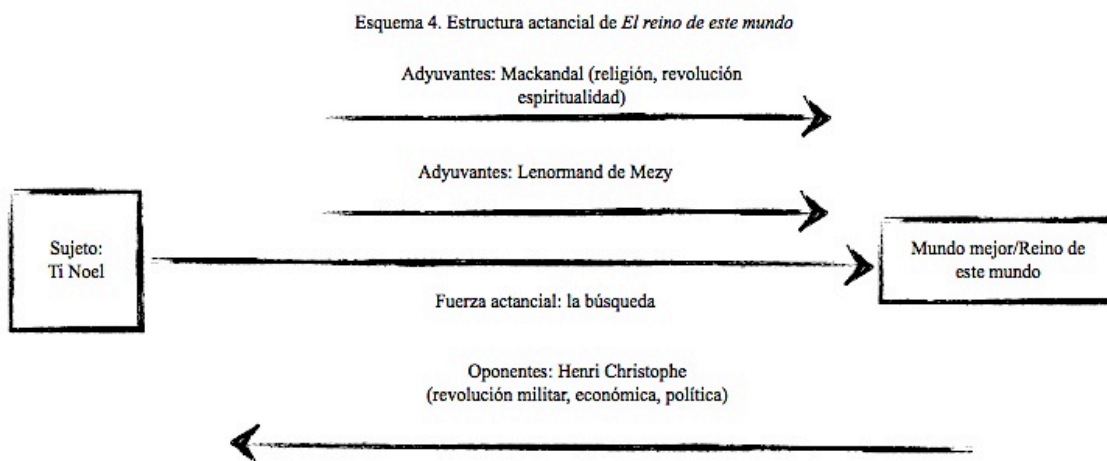
interpretar la reunión entre Mackandal y Mamán Loi como un acto conspirativo: Mackandal se reúne con ella para que le proporcione fórmulas para hacer veneno, que luego él utilizará para envenenar el ganado de los colonos. O bien se podría comprender este evento como lo hace Ti Noel, que en vez de enfocarse en el hecho conspirativo se centra en la anécdota mágica: hombres con poderes licantrópicos y Mamán Loi metiendo los brazos en una olla ardiente. También se puede percibir el asesinato de Mackandal tal y como lo mira Lenormand de Mezy: la simple muerte de un caudillo y la incomprensible reacción de sus correligionarios, o bien desde la óptica de los esclavos, los creyentes, los lectores: Mackandal no ha muerto, simplemente se ha transformado.

Finalmente, en el punto más importante del relato depende de cómo el lector interprete ese evento: Ti Noel ha perdido la razón, al igual que muchos personajes del relato (Henri Christophe, Paulina Bonaparte, Solimán, etc.) o, por el contrario, ha encontrado una revelación: el reino de este mundo.

#### g) Identificación del héroe

El auténtico personaje principal (el héroe) de la novela es Ti Noel. En cambio, Mackandal y Lenormand de Mezy constituyen personajes que le ayudan a conseguir lo que él desea o busca. Mackandal le asiste espiritualmente, es su maestro. Él será la clave para que Ti Noel considere que tiene una misión que realizar. Lenormand de Mezy funciona para introducir el personaje de Ti Noel, y hasta le sirve de término de comparación para evaluar la brutalidad del reinado de Henri Christophe.

Ti Noel busca el significado de lo qué es una revolución, noción que se desplaza hacia un término religioso: el reino. Henri Christophe constituye su oponente en esta búsqueda. Si se considera la vida de Ti Noel como un viaje circular (su desplazamiento comienza y finaliza en el mismo lugar: la hacienda de Lenormand de Mezy), los años que es retenido por Christophe son el obstáculo para acabar su viaje. Así pues, el esquema de las fuerzas actanciales sería el siguiente:



Se pone a Lenormand de Mezy como adyuvante porque, a pesar de mantener una relación de esclavitud con Ti Noel, éste considera que a su lado la vida fue llevadera. La búsqueda es la fuerza que moviliza el relato hasta conseguir el objetivo: el establecimiento de un mundo mejor desde el plano espiritual.

#### h) Procedimiento de la trama

El procedimiento de la trama es ingenioso. Se narra desde el punto de vista de Ti Noel, pero la descripción se realiza en tercera persona. El lector no advierte que el narrador bien podría ser Ti Noel. No se siente el paso del tiempo, aunque se retrata toda la vida de una persona en un espacio muy corto. Tampoco se evidencia la demencia de Ti Noel, en cuyo lugar se desarrolla ese lenguaje maravilloso. Dicho de otro modo, *El reino de este mundo* es la triste narración de un demente<sup>12</sup>, pero ni la tristeza ni la demencia se dejan ver a lo largo de la novela.

El orden que prevalece es el espacial. Tal y como se ha venido mencionando, no se establece una relación causal entre las cinco vidas que se describen, pues están ligadas por los hechos que se suceden y no por las relaciones recíprocas entre ellas. De ahí que no haya ni drama, ni intriga. La novela trata de explicar un espacio, de desarrollarlo. Ese espacio recibe el nombre del Reino de este mundo y la novela se limita a describirlo.

<sup>12</sup> Carpentier no hace más que introducir un viejo motivo artístico muy arraigado en la tradición europea: el sabio-loco, que se puede encontrar en Cervantes, Diógenes y Rabelais, entre otros. Bakhtin dice sobre esto: “El relato, acerca de un hombre que por sí solo sabe la verdad y del cual por eso mismo se ríen todos los demás, creyéndolo loco (...) Ésta es la posición característica del sabio de la menipea, del sabio portador de la verdad como la locura o la estupidez” (Bakhtin, 2012: 288, 289).

## 2. *Los pasos perdidos* (1953)

### 2.1. Estudio de la fábula

#### a) Acontecimientos

X es hijo de inmigrantes europeos (al protagonista de la novela, que no tiene nombre, lo llamaremos X por razones de comodidad). En ningún momento se indica directamente la nacionalidad de sus padres, sin embargo, se infiere que el padre es europeo, mientras que de la madre sólo se conoce que le leía libros en español cuando era un niño. El padre lo educa idealizando a Europa, le traslada una imagen del viejo continente como lugar de gran cultura y civilización. Pero a X le decepciona lo que observa cuando viaja a Europa: el ascenso popular del nazismo, y la persecución y el asesinato sistemático de los judíos. Entonces, se marcha a una ciudad no especificada de América del Norte, que probablemente sea New York. Allí hace carrera como musicólogo, etnógrafo y publicista, y se casa con Ruth, una actriz de teatro.

Un día, Ruth sale de gira con su compañía de teatro dejando solo a X, que se encuentra de vacaciones y no sabe qué hacer con su tiempo libre. Decide ir a caminar y le sorprende la lluvia. Se resguarda en una sala de conciertos, donde tocan la Novena Sinfonía de Beethoven. A X no le gusta esa obra y vuelve a salir a la calle. Se encuentra con su antiguo profesor, Curador, que lo invita a su casa. Le hace escuchar un disco que contiene sonidos de instrumentos musicales de indios americanos, y le propone contratarlo para la universidad en la que él trabaja, para que pueda ir a las selvas americanas a investigar el origen de las melodías. Después de vacilar un tiempo, al no saber qué hacer con sus momentos de ocio y por influencia de Mouche, su amante, X acepta la oferta de Curador. No obstante, no es su intención realizar la investigación, sino tomar el dinero y pasar un tiempo en América Latina.

X se marcha con Mouche a una ciudad latinoamericana (tampoco se especifica cuál), y al llegar asisten a una función de teatro. Abandonan la representación en el entreacto porque Mouche la considera de mala calidad en comparación con el teatro europeo. Regresan a la habitación del hotel. X le da a Mouche un somnífero para que duerma. Luego sale a caminar por la ciudad y es sorprendido por un tiroteo. Regresa al hotel y se da cuenta de que el país se encuentra en plena revolución. Mouche despierta y ambos son testigos del asesinato de un empleado del hotel. A causa de la revolución quedan atrapados algunos días en el hotel, donde conocen a una pintora canadiense que les invita a su casa de verano en Los Altos.

Finalizada la revolución, todos los huéspedes del hotel se prestan a celebrarlo. X sale a la calle a comprar tabaco y es sorprendido por disparos de combates dispersos que aún quedan en la ciudad, quedando atrapado en el establecimiento de tabaco. Cuando logra salir y regresar al hotel, se da cuenta de que un compositor de música sacra, Kapellmeister<sup>13</sup>, también residente del hotel, ha muerto a causa de una bala perdida. Durante el funeral de Kapellmeister, X habla por teléfono con Ruth. Ésta le dice que irá a buscarlo, pues cree estar embarazada. X le dice que no lo haga, que él regresará pronto a New York.

La muerte de Kapellmeister provoca una crisis nerviosa a Mouche. X y la Pintora canadiense deciden partir a Los Altos con la esperanza de que Mouche se tranquilice. Una vez allá los visitan tres artistas (los Reyes Magos: uno blanco, otro negro y otro indio), que vienen de París y entablan conversación con Mouche sobre la actualidad cultural en Francia. X les pregunta su opinión sobre la cultura local, a lo que ellos responden que no les interesa. X se molesta, abandona la casa y se dirige a la taberna a tomar aguardiente. Ahí conoce a un arpista que le toca una canción de la zona, y queda impresionado. La policía irrumpe en el lugar ordenando su cierre a causa del toque de queda. X decide irse a la Selva del Sur en busca de la música que escuchó en casa del Curador.

En el camino recogen a una mujer, Rosario, que se dirige a Puerto Anunciación, donde la espera su padre enfermo. El autobús llega a una aldea. Se hospedan en una posada y, mientras Mouche se encierra en la habitación, pues no se adapta al lugar, X establece su primer contacto con Rosario. Por la noche, X vuelve escuchar la Novena Sinfonía, que le trae recuerdos de infancia y juventud. Al día siguiente, Mouche conoce a Rosario y entablan amistad. Se marchan de la aldea y llegan al Valle de los Llanos, un poblado donde extraen petróleo. X y Mouche acuden a un comedor de la zona, que se encuentra lleno de trabajadores de las compañías petroleras. Llegan unas prostitutas, Mouche es confundida con una de ellas. Un minero buscador de oro (Yannes), intenta violarla. X la defiende, se enzarzan en una pelea. Rosario interviene, reprende a Yannes, le aclara que Mouche no es prostituta. Yannes se disculpa. Más tarde, en la taberna, X se vuelve a encontrar con Yannes y terminan haciéndose amigos. Al encuentro se les unen Rosario y Mouche; ésta ha olvidado el incidente y seduce a Yannes. Los cuatro abandonan el Valle de los Llanos, se dirigen a Tierras de Caballo. Llegan a Santiago de Aguinaldo. X conoce a fray Pedro de Henestrosa, que también se dirige a Puerto Anunciación.

---

<sup>13</sup> En la novela editada en Alianza Editorial hay un error tipográfico pues se escribe Kapellmeister con dos p.



Una vez en Puerto Anunciación, Mouche le dice a X que quiere regresar a New York. X le advierte que piensa seguir adelante con la investigación encomendada por Curador. Discuten. X la emborracha para que se duerma y se va a la taberna del pueblo, donde conoce al Adelantado, un hombre blanco que ha fundado una ciudad en medio de la selva: Santa Mónica de los Venados. El Adelantado era un antiguo boticario que explorando la selva dio con una tribu de indios. Tomó como esposa a una mujer de la tribu con la que tuvo un hijo: Marcos. Junto con un grupo de indios fundó Santa Mónica de los Venados.

X le cuenta al Adelantado el motivo de su viaje. El Adelantado le habla sobre la existencia de una tribu en la selva, donde podría encontrar los instrumentos que busca. Fray Pedro les comunica la muerte del padre de Rosario. Todos asisten al funeral. Cuando amanece se dan cuenta de que no puede verse el sol porque una nube rojiza cubre el cielo. De la nube comienzan a llover mariposas. Después del entierro vuelve a aparecer el sol. El grupo de hombres planifica la expedición a la selva. En el último momento se les unen Mouche y Rosario. Pasan por la mina de diamantes de los hermanos de Yannes. En casa de la familia de Yannes, X conoce al doctor Montsalvaje. Por la noche, los expedicionarios se sientan alrededor del fuego a contarse leyendas sobre la selva.

Una mañana, Rosario y Mouche se bañan en el río. Mouche intenta tener sexo con Rosario. Ésta la rechaza y la golpea. Mouche le dice a X que quiere regresar a New York. Posteriormente enferma de paludismo. Montsalvaje ofrece a X llevarla a un lugar seguro, donde pueda recuperarse y esperarlo mientras termina su investigación. X acepta y se convierte en amante de Rosario. Mouche parte con Montsalvaje.

En la selva, X tiene miedo, quiere desistir de la expedición. Recorren Río Mayor en balsas, en dirección a Grandes Mesetas. Se desata una tormenta que convierte los rápidos cada vez más peligrosos. Una vez pasa la tormenta llegan a la aldea de los indios. El Adelantado le muestra a X los instrumentos que andaba buscando. Fray Pedro organiza una misa de acción de gracias. Yannes abandona el grupo para ir a buscar oro dejando a X y a Rosario su ejemplar de *La Odisea*. El Adelantado le cuenta a X que ha fundado un pueblo y los lleva al lugar. Una vez allí, X ayuda en la construcción de una iglesia, y decide quedarse indefinidamente.

X sube con fray Pedro al cerro de los Petroglifos (en las Tierras del Ave). Fray Pedro le enseña una población de indígenas que pretende evangelizar. X asiste a una reunión del gobierno de Santa Mónica. Una lluvia de varios días de duración destruye la iglesia, mientras X comienza a crear una melodía (Treno). Invierte mucho tiempo pensando en cómo componerla (tiene dificultades para crear pues carece de libros, entre otras cosas), hasta que se

queda sin papel para escribirla. Le pide más papel al Adelantado, pero éste se los niega aduciendo que lo poco que le queda es para consignar las leyes y los actos de gobierno. Fray Pedro apoya a Adelantado, ya que el papel también es necesario para registrar los bautismos. Rosario, por su parte, no comprende por qué X se pasa el día escribiendo, piensa que escribe cartas de amor para otras mujeres. X se desanima, piensa que será imposible ejecutar una obra musical en Santa Mónica, donde no hay un público que aprecie su arte. Aún así, continua trabajando con la esperanza de que algún día alguien pueda escucharla.

Un día, Nicassio, un antiguo minero enfermo de lepra expulsado a los márgenes del poblado, intenta violar a una niña. X y Marcos van en su búsqueda. Cuando lo encuentran, X no se atreve a matarlo. Termina haciéndolo Marcos.

Un avión llega a rescatar a X. Éste se siente confuso. Por una parte, quiere regresar, pues extraña ciertos hábitos occidentales y necesita libros y papel; pero, por otra parte, no quiere abandonar a Rosario. Finalmente, decide volver para pedirle el divorcio a Ruth y regresar con papel y libros para terminar de componer Treno. Deja a Rosario los manuscritos de su obra inacabada. De regreso a New York, X es recibido como a un héroe porque Ruth ha movilizado a los medios de comunicación. Éstos han contado la historia de su marido como la de un explorador secuestrado por tribus de salvajes, mientras que han descrito a Ruth como una mujer sufrida por la falta de su esposo. Un periódico importante le pide a X que cuente su viaje en un reportaje. X acepta hacerlo por dinero.

Se publica una entrevista con Mouche, quien afirma haber ido a la selva con X, en calidad de asistente, sin embargo, la opinión pública cree que ella es en realidad amante de X. Ruth se entera de la noticia. X reconoce su aventura con Mouche, le confiesa que ya no soportaba su matrimonio y que está enamorado de Rosario. Enseguida le pide el divorcio, Ruth se lo niega, y le dice que el embarazo ha sido una falsa alarma. Entre tanto, a raíz de la entrevista de Mouche, el periódico que le había pedido el reportaje cancela su contrato. X se queda sin trabajo y se va empobreciendo. Dedicar su tiempo a deambular por la ciudad. Un día se encuentra con Mouche, y ésta le muestra un reportaje sobre fray Pedro donde afirman que ha sido asesinado por unos indios.

X consigue el divorcio y regresa a Puerto Anunciación. Confirma la muerte de fray Pedro. Decide ir Santa Mónica con Simón, un lugareño, pero no puede encontrar el camino porque el nivel de los ríos ha crecido. Regresa a Puerto Anunciación a la espera de que el nivel de las aguas baje. Mientras camina por las calles del pueblo se encuentra con Yannes. Éste le dice que ha encontrado una mina de diamantes, y que ha estado en Santa Mónica. X le

pregunta por Rosario. Yannes le dice que se ha casado con Marcos, que esperan un hijo. X se siente fuera de lugar y regresa a New York.

Los hechos podrían esquematizarse así:

1. X parte a Europa donde presencia el holocausto judío.
2. X se marcha a New York.
3. X se casa con Ruth.
4. Ruth se va de gira con su compañía de teatro.
5. X deambula por las calles de New York.
6. X entra a una sala de conciertos.
7. X deambula por las calles de New York.
8. X se encuentra con Curador.
9. Curador le pone a escuchar una canción de los indios americanos.
10. Curador le ofrece financiar un viaje de investigación a la selva americana.
11. X deambula por las calles de New York.
12. X va al apartamento de Mouche.
13. X acepta el trabajo de Curador.
14. Mouche y X parten a América Latina.
15. X y Mouche asisten al teatro.
16. X deambula por las calles de la ciudad.
17. X es sorprendido por un tiroteo.
18. X regresa al hotel.
19. X y Mouche presencian el asesinato de un empleado del hotel.
20. X y Mouche conocen a una pintora canadiense.
21. Termina la revolución.
22. X sale a comprar tabaco.
23. X es sorprendido por un tiroteo.
24. X regresa al hotel.
25. Muere Kapellmeister.
26. Ruth llama por teléfono a X, le dice que está embarazada.
27. Mouche tiene un ataque de nervios.
28. Mouche y X se van a la casa de verano de la Pintora canadiense.
29. En Los Altos reciben la visita de tres artistas (los Reyes Magos).
30. Los Reyes Magos conversan con Mouche sobre la vida cultural parisina.
31. X abandona la conversación y se dirige a una taberna.

32. X conoce a un arpista que le toca una canción del lugar.
33. X decide partir a la gran Selva del Sur.
34. La policía irrumpe en la taberna y ordena el cierre de ésta.
35. En el camino encuentran a Rosario.
36. Llegan a una aldea donde X tiene el primer encuentro con Rosario.
37. X escucha la Novena Sinfonía y recuerda episodios de su infancia y juventud.
38. Rosario y Mouche entablan amistad.
39. Llegan al Valle de Los Llanos.
40. Yannes intenta violar a Mouche.
41. X pelea con Yannes.
42. Yannes, X, Mouche y Rosario se hacen amigos.
43. Los cuatro deambulan por las calles del poblado.
44. Llegan a Santiago de los Aguinaldos.
45. X conoce a fray Pedro de Henestrosa.
46. Se marchan a Puerto Anunciación.
47. X conoce al Adelantado.
48. Muere el padre de Rosario.
49. Una nube cubre el sol.
50. Acuerdan hacer una expedición a la selva.
51. Llegan a la casa de los hermanos de Yannes.
52. X conoce al doctor Montsalvaje.
53. Los expedicionarios se sientan alrededor del fuego a contar leyendas sobre la selva.
54. Mouche intenta tener sexo con Rosario. Ésta la rechaza y la golpea.
55. Mouche enferma de paludismo.
56. Montsalvaje y Mouche abandonan el pueblo de Yannes.
57. X y Rosario se hacen amantes.
58. Atraviesan el Río Mayor.
59. Llegan a una aldea indígena.
60. El Adelantado muestra a X los instrumentos que está buscando.
61. Fray Pedro organiza una misa de acción de gracias.
62. Yannes abandona el grupo para ir en busca de oro.
63. El Adelantado cuenta a X la historia de cómo fundó Santa Mónica de los Venados.
64. El Adelantado lleva al grupo a Santa Mónica de los Venados.
65. Construyen una iglesia.

66. X decide quedarse en Santa Mónica.
67. X sube con fray Pedro al cerro de los Petroglifos (en las Tierras del Ave).
68. X asiste a una reunión del gobierno de Santa Mónica.
69. Cae una lluvia que destruye la iglesia.
70. X comienza a componer su melodía Treno.
71. A X se le acaba el papel donde escribe su obra.
72. X pide más papel al Adelantado pero éste se lo niega.
73. X le pide a Rosario matrimonio.
74. X y Rosario ven por primera vez a Nicassio.
75. X invita a cenar a Marcos.
76. Nicassio intenta violar a una niña.
77. Marcos y X persiguen a Nicassio.
78. Marcos mata a Nicassio.
79. Un avión llega a buscar a X.
80. X abandona Santa Mónica.
81. X es recibido en New York como un héroe.
82. X acepta escribir un reportaje para un periódico de la ciudad.
83. Mouche da una entrevista en la que afirma haber sido la asistente durante el viaje de X a la selva.
84. X le pide el divorcio a Ruth.
85. X se queda sin trabajo.
86. X deambula por la ciudad.
87. X se encuentra con Mouche
88. Mouche le muestra una noticia donde se dice que fray Pedro fue asesinado.
89. X consigue el divorcio.
90. X se marcha a Puerto Anunciación.
91. X intenta llegar a Santa Mónica pero no encuentra el camino.
92. X deambula por las calles de Puerto Anunciación.
93. X se encuentra con Yannes.
94. Yannes le dice que Rosario se ha casado con Marcos y que esperan un hijo.
95. X regresa a New York.

Los eventos que van del uno al tres, es decir, los que constituyen la biografía de X, están ligados por conexiones temporales. El resto de eventos son causales, con excepción de la llamada de X a Ruth y la semblanza del Adelantado (la historia de cómo se fundó Santa

Mónica de los Venados). Estos episodios no inciden en el desarrollo del relato: la llamada de Ruth sirve para configurar el tipo de relación amorosa entre ambos; y la vida del Adelantado, así como la infancia de X, fundamentan a estos dos personajes.

#### b) Situaciones

El exordio sería el momento en que X encuentra a Curador y éste le ofrece financiar su investigación en la selva.

Los personajes principales son: X, Ruth, Mouche, Rosario, Yannes, el Adelantado, fray Pedro, Montsalvaje, Kapellmeister, Curador, Pintora canadiense, Marcos, Nicassio y los padres de X.

- X, Ruth, Mouche y Rosario

Una característica de X en la novela es que aparece constantemente vagabundeando por las calles. Concretamente, lo hace en los siguientes ocho momentos:

##### 1. En New York:

- a) Cuando Ruth lo abandona para ir de gira con su compañía de teatro.
- b) Cuando se encuentra con Curador.
- c) Después de escuchar el consejo de Mouche sobre aceptar o no el trabajo propuesto por su mentor.

##### 2. En el Valle de los Llanos:

- a) X sale junto con Mouche, Rosario y Yannes a recorrer el poblado.

##### 3. En la selva:

- a) X recorre las grandes mesetas.
- b) X sube con fray Pedro el cerro de los Petroglifos.

##### 4. A su regreso a New York:

- a) El encuentro con Mouche sucede mientras X vaga por la ciudad.

##### 5. En Puerto Anunciación:

- a) X se encuentra con Yannes durante su recorrido por el pueblo.

Este continuo errar se manifiesta en todos los aspectos de la vida de X. De joven emigra a Europa, después a New York, de ahí a una ciudad innominada de América Latina, posteriormente a Los Altos, luego a la Selva del Sur, al Valle de los Llanos, a Santiago de los Aguinaldos, a Puerto Anunciación, a Santa Mónica de los Venados, de vuelta a New York, de

regreso a Puerto Anunciación y finalmente a New York de nuevo. La causa de este perpetuo desplazamiento podría deberse, en un primer momento, a la incomodidad de X de aceptar la forma de vida occidental. Las críticas que realiza a la vida occidental cuando regresa de la selva hace pensar que busca una forma diferente de vida, pero las motivaciones de X van más allá de la búsqueda de un mundo distinto. Lo que él persigue no es el mundo ideal que adquiere forma en el mundo primitivo de la selva. Cuando está ahí, comienza a componer *Treno* (que significa lamento en griego), donde justamente se lamenta por no disponer de libros, papel, ni oyentes para realizar su obra. Si a esto se le agrega la incomprensión de todos para con la actividad que está realizando, resulta difícil creer que Santa Mónica de los Venados sea el mundo ideal de X.

La razón por la que X acepta el encargo de Curador parece trivial: el aburrimiento. Sin embargo, tras ese aburrimiento se esconde un fuerte motivo existencial, la idea de repetición y monotonía<sup>14</sup>. La vida de X es rutinaria. Ruth, su esposa, forma parte de esa rutina. Tienen vida sexual con horarios y realizan el acto sexual como una obligación más, sin ningún deseo:

El domingo, al fin de la mañana, yo solía pasar un momento en su lecho, cumpliendo con lo que consideraba un deber de esposo, aunque sin acertar a saber si en realidad mi acto respondía a un verdadero deseo por parte de Ruth (Carpentier, 1953: 2011, 9-10).

En el momento en que le pide el divorcio a Ruth, X le dice:

(...) le dije cómo su carne, un buen día, se había hecho distante; cómo su persona se había transformado, para mí en la mera imagen del deber que se cumple por pereza ante los trastornos que durante un tiempo acarrea una ruptura aparentemente injustificada (Carpentier, 1953: 2011, 249).

Cuando X reflexiona sobre su relación con el mundo occidental, se refiere al vínculo con Ruth como los nexos legales. La legalidad no sólo tiene que ver con lo que el matrimonio simboliza socialmente (un vínculo entre dos personas reconocido por las autoridades públicas

---

<sup>14</sup> “Nuevamente acostado, mirando al cielo raso, me representaba los últimos años transcurridos, y los veía correr de otoños a pascuas, de cierzos a asfaltos blandos, sin tener el tiempo de vivirlos (...) Había grandes lagunas de semanas y semanas en la crónica de mi propio existir; temporadas que no me dejaban un recuerdo válido, la huella de una sensación excepcional, una emoción duradera; días en que todo gesto me producía la obsesionante impresión de haberlo hecho antes en circunstancias idénticas –de haberme sentado en el mismo rincón, de haber contado la misma historia, mirando el velero preso en el cristal de un pisapapel. Cuando se festejaba mi cumpleaños en medio de las mismas caras, en los mismos lugares, con la misma canción repetida en coro, me asaltaba invariablemente la idea de que esto sólo difería del cumpleaños anterior en la aparición de una vela más sobre un pastel cuyo sabor era idéntico al de la vez pasada. Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra al hombro, me sostenía por obra de un impulso adquirido a fuerza de paroxismo –impulso que cedería tarde o temprano, en una fecha que acaso figuraba en el calendario del año en curso– (...)” (Carpentier, 1953: 2011, 12-13).

y, por ende, generadora de derechos), se trata más bien del nexo entre el individuo y los otros (la sociedad), que en el caso de Ruth encarna el *estatus social quo*. No es casual que sea gracias a su esposa que X es reintegrado socialmente (se le da trabajo en los periódicos). Pero una vez se descubre la infidelidad con Mouche, él queda marginado, sin trabajo y sin publicaciones. Roto el vínculo con Ruth, X deja de formar parte de la sociedad. La legalidad de su relación, que no es más que el reconocimiento de la existencia como repetición, genera en el héroe un enorme vacío.

Al igual que el alcohol, Mouche constituye el primer escape a la vida repetitiva del protagonista. Resulta interesante que Mouche (no se menciona su nacionalidad, sólo se sabe que se comunica con X en francés<sup>15</sup> y que proviene de una formación intelectual surrealista) no sólo lo satisface intelectualmente, también lo hace sexualmente. Si Ruth es la legalidad, Mouche es el vínculo ilícito. Pero esta ilicitud no puede ser descubierta dentro de la vida que X lleva en New York, pues allí Mouche representa todo lo que aparentemente él quiere: intelectualidad y sexo juntos. La ilegalidad de Mouche será descubierta en el viaje a la selva, ésa es la razón por la que es Mouche quien lo acompaña y no Ruth.

No tendría sentido haber ido a América con su esposa, porque ella no representa ninguna alternativa a la existencia repetitiva. En otras palabras, es necesario desilusionarse de Mouche para descubrir su ilegalidad. Durante el viaje, la imagen de Mouche se va deteriorando. Su incapacidad para adaptarse al ambiente (no soporta el calor), sus crisis nerviosas, sus encierros en las habitaciones de hoteles o posadas y la necesidad de alcohol o somníferos para dormir revelan su imposibilidad de estar consciente frente a la realidad americana. Tampoco logra establecer relaciones reales con las personas del lugar, sólo lo hace con “*extranjeros*”, o con personas vinculadas a su cultura de origen (suponemos que francesa), como son la Pintora canadiense o los Reyes Magos, tres artistas que no quieren saber nada de la cultura americana y que sólo hablan con Mouche acerca de París. Con Yannes tiene un flirteo sexual, pero tal acercamiento hacia él es artificial, literario, pues la atracción de Yannes proviene de su exotismo. Lo paradójico es que al tomar actitudes fingidas, Mouche termina siendo exótica dentro del contexto americano:

Mouche, en cambio, iba resultando tremendamente forastera dentro de un creciente desajuste entre su persona y cuanto nos circundaba (Carpentier, 1953: 2011, 109).

---

<sup>15</sup> Mouche significa mosca en francés o el atributo para una persona hábil o artificial. “Mouche. I. Insecte ailé (diptère) aux formes ramassées, très commun (...) III. Fine Mouche : personne habile et rusée” (Le Robert Micro, 2006: 859). Es también una región de la baja Normandía (La Mouche).



Es así como en un determinado momento la ilusión que Mouche representaba en New York se termina desvaneciendo:

Ahora me asombraba de cómo la materia misma de su figura, la carne de que estaba hecha, parecía haberse marchitado desde el despertar de aquella última jornada de navegación (Carpentier, 1953: 2011, 125).

Mouche ya no es la alternativa que tanto busca X. Es evasión, como lo es el alcohol. Es una relación ilícita en comparación con la legalidad que encarna Ruth, porque en ella todo es engaño, hipocresía. Con el juicio de Mouche sobre las culturas amerindias<sup>16</sup> el protagonista comprende que el intelectualismo de Mouche es una impostura, una falsa erudición. Muerto el deseo sexual y descubierta la falacia intelectual, Mouche ya no tiene razón de ser en la novela. La fiebre termina por derrotarla y su existencia se vuelve absurda: “Mouche, aquí, era un personaje absurdo, sacado de un futuro en que el arcabuco fuera sustituido por la alameda” (Carpentier, 1953: 2011, 152).

Rosario viene a sustituir a Mouche. Originaria de Puerto Anunciación, X la encuentra en medio de la carretera, afectada por el mal de altura. Se la describe así:

Lo cierto era que esa viviente suma de razas tenía raza. Al ver sus sorprendentes ojos sin matices de negrura evocaba las figuras de ciertos frescos arcaicos, que tanto y tan bien miran, de frente y de costado, con círculo de tinta pintado en la sien. Esa asociación de imágenes me hizo pensar en la Parisiense de Creta, llevándome a notar que esa viajera surgida del páramo y de la niebla no era de sangre más mezclada que las razas que durante siglos habían mestizado en la cuenca mediterránea (Carpentier, 1953: 2011: 84).

El fragmento destaca la belleza del mestizaje (a parte de hace notar su similitud con el mediterráneo europeo). Sin embargo, al final de su relación, X la verá más próxima a una mujer nativa que a una europea. Un detalle en su belleza recuerda a un pasaje de *El reino de este mundo*. En esa novela, Carpentier valora el saber que Mamán Loi tiene sobre las plantas:

Mackandal mostraba a Mamán Loi las hojas, las yerbas, los hongos, los simples que traía en la bolsa. Ella los examinaba cuidadosamente, apretando y oliendo unos, arrojando los otros (Carpentier, 1949: 2010: 31).

En *Los pasos perdidos*, Carpentier traslada esa cualidad a la belleza de Rosario:

---

<sup>16</sup> “(...) comenzó a hacer un proceso de la manera de vivir de la gente de acá, de sus prejuicios y sus creencias, del atraso de su agricultura, de las falacias de la minería, que la llevó, desde luego, a hablar de la plusvalía y de la explotación del hombre por el hombre (...) Mouche afirmó que aquí no había cosa de mérito que ver o estudiar; que este país no tenía historia ni carácter (...)” (Carpentier, 1953: 2011, 126-127).

Junto a frascos de maceraciones y vinagrillos, las gavetas ostentaban los nombres de plantas. La joven se me acercó y, sacando hojas secas, musgos y retamas, para estrujarlas en la palma de su mano, empezó a alabar sus propiedades, identificándolas por el perfume (...) No sabría decir por qué esa mujer me pareció muy bella, de pronto, cuando arrojó a la chimenea un puñado de gramas acremente olorosas, y sus rasgos fueron acusados en poderoso relieve por las sombras (...) (Carpentier, 1953: 2011: 86-87).

Es de notar que en la medida en que la belleza de Rosario aumenta, la de Mouche decrece. Por lo demás, Rosario es descrita como una mujer fuera de tiempo que viste con ropas que no guardan relación con el contexto europeo. También un rasgo importante a tener en consideración es la relación que Rosario tiene para con la literatura. Se encuentra en ella una actitud de fe, de creencia en la narrativa. Ésta conducta constituye el auténtico vínculo de unión entre los dos protagonistas<sup>17</sup>. La religión no es lo que les une, más bien es una misma disposición para con la vida, que es creer en algo. Para Carpentier la literatura (la actividad artística en general) viene a ser lo que genera un sentido a la vida. Decimos que es una forma religiosa porque no implica un acto racional (no es lógico que Rosario no distinga entre ficción y realidad), sino un acto de fe –Carpentier introduce directamente el vocablo religioso<sup>18</sup>–. Ahora bien, en esta relación surgen contradicciones, las diferencias culturales la van minando poco a poco. Si Mouche se vuelve exótica en función del contexto y Rosario encarna mejor el ambiente, X se encuentra a mitad de camino entre ellas dos. Por una parte, existe en él el deseo de integrarse a la comunidad primitiva, pero al tener una formación europea nunca consigue formar parte de ellos<sup>19</sup>. De hecho, su nombre (que nunca se menciona en el libro) es pronunciado por Rosario con esfuerzo, y su manera de hacerlo es diferente a como se pronuncia en el idioma original<sup>20</sup>. Cuando X decide componer *Treno* nadie en la aldea entiende por qué lo hace, a tal grado que se siente desilusionado. Por otra parte, cuando

---

<sup>17</sup> “Y al ver la pequeña cruz de oro que le colgaba al cuello, observé que el único terreno de entendimiento que podíamos tener en común, el de la fe en Cristo, lo habían desertado mis antepasados paternos hacía mucho tiempo: desde que, hugonotes expulsados de la Saboya por la revocación del Edicto de Nantes pasado a la Enciclopedia por un tatarabuelo mío, amigo del barón de Holbach, conservaran Biblias en la familia, sin creer ya en las Escrituras, únicamente por aquello de que no estaban exentas de una cierta poesía...” (Carpentier, 1953: 2011, 110).

<sup>18</sup> “Alborozada, Tu mujer lo agarra creyendo que es una Historia Sagrada (...)” (Carpentier, 1953: 2011, 191).

<sup>19</sup> “Pero esa gente tiene reglas, santos y señas, manera de hablar, que yo ignoro. Ayer, al ver una camisa de alta factura, que yo había comprado en una de las tiendas más famosas del mundo, Rosario se echo a reír, afirmando que tales prendas eran más propias de hembras. Junto a ella me desasosiega continuamente el temor al ridículo, ridículo ante el cual no vale pensar que los otros “no saben”, puesto que son ellos, aquí, los que saben” (Carpentier, 1953: 2011, 115-116).

<sup>20</sup> “Hoy, por vez primera, Rosario me ha llamado por mi nombre, repitiéndolo mucho, como si sus sílabas tuvieran que tornar a ser modeladas –y mi nombre, en su boca, ha cobrado una sonoridad tan singular, tan inesperada, que me siento como ensalmado por la palabra que más conozco, al oírla tan nueva como si acabara de ser creada” (Carpentier, 1953: 2011, 159).

X le propone a Rosario casarse, es decir, pasar a ocupar el puesto de Ruth, lo que significa tener un vínculo legal e integrarse a los demás, Rosario se niega. Las razones son risibles, pero lo importante es que X toma conciencia de que él no pertenece al mundo americano:

Confieso que la campesina lógica de este concepto me deja sin réplica. Frente a la vida, es evidente que Tu mujer se mueve en un mundo de nociones, de usos, de principios, que no es el mío (Carpentier, 1953: 2011, 228).

No es extraño que inmediatamente después de esta escena aparezca Marcos, hijo de un hombre blanco (el Adelantado) y una mujer india. Será un mestizo quien finalmente se convierta en la pareja de Rosario y con quién tendrá un hijo, mientras X termina solo, viéndose a sí mismo como alguien fuera de lugar:

La verdad, la agobiadora verdad –lo comprendo yo ahora– es que la gente de estas lejanías nunca ha creído en mí. Fui un ser prestado. Rosario misma debe haberme visto como un Visitador, incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido (Carpentier, 1953: 2011, 277-278).

- Yannes, Adelantado, fray Pedro y Montsalvaje

Yannes es buscador de oro de origen griego que viaja con un ejemplar de *La Odisea* en edición bilingüe. En su primera aparición intenta violar a Mouche, al confundirla con una prostituta, aunque después hace amistad con X. Yannes ha hecho de la búsqueda de oro y diamantes el objeto de su vida. Cuando se separa del grupo les deja a X y a Rosario su ejemplar de *La Odisea*. Al reencontrarse con X, le comunica que Rosario ha formado una familia con Marcos.

Pablo es el nombre real del Adelantado (es una alusión al ideólogo del cristianismo: Pablo de Tarso). Ha fundado el poblado de Santa Mónica de los Venados y Yannes lo presenta como alguien que conoce muy bien la selva. X le cuenta al Adelantado el objeto por el que ha viajado a la selva y éste le conduce a la tribu que originó la melodía que X escuchó en casa del Curador. La historia del Adelantado está relatada en el capítulo cinco, subcapítulo veintiséis. El relato cuenta que fue un joven muy pobre, blanco (no se informa sobre su nacionalidad, si es americano o europeo, pero se infiere que no es indígena), y que trabajaba en una farmacia para no morir de hambre. El oro no le motiva, su interés es el poder (gobernar)<sup>21</sup>. En una de sus exploraciones se pierde, se hiere y se infecta la pierna. Una tribu de indígenas le salva la vida. Se queda a vivir con ellos y se casa con una nativa con la que

---

<sup>21</sup> “Ha abandonado la búsqueda de Manoa, porque mucho más le interesa ya la tierra, y, sobre ella, el poder de legislar por cuenta propia” (Carpentier, 1953: 2011, 197).

tiene un hijo: Marcos. El Adelantado les enseña a los indios la agricultura. Poco a poco va creando un poblado, en donde él se constituye como el único gobernador. Quiere preservar la cultura autóctona, por lo que mantiene en secreto la fundación de la villa.

El Adelantado lleva a fray Pedro a Santa Mónica porque considera que las religiones tienen una base universal y, aunque no crea en ellas, piensa que son necesarias para tener un sentido del mundo, cree que lo mejor es que los indios de su ciudad tengan los mismos mitos que él<sup>22</sup>. Muchos rasgos del Adelantado, como son el deseo de poder y la disposición a sacrificar su humanidad con el fin de obtener sus propósitos, recuerdan a Víctor Hughes, personaje de *El siglo de las luces*, como son el deseo de poder y la disposición a sacrificar la humanidad que hay en él en función del poder.

X conoce a fray Pedro de Henestrosa en Santiago de los Aguinaldos. Es evidente que representa la religión, no en su sentido general sino en el particular, es decir, en los rituales católicos-romanos. Es descrito así: “(...) apareció poco después en compañía del capuchino barbudo que iba a embarcar con nosotros, y se me presentó como fray Pedro de Henestrosa” (Carpentier, 1953: 2011, 120)<sup>23</sup>.

Con fray Pedro X sube al cerro de los Petroglifos. El monje le enseña el territorio donde se encuentran los indios a los que quiere evangelizar. Fray Pedro no entiende de razones o no le importa si ellos desean ser evangelizados. Su razón de vida es su actividad religiosa, que se ha vuelto obsesiva, al igual que la búsqueda de oro de Yannes o la creación de una ciudad del Adelantado. Curiosamente fray Pedro muere a manos de los indios que pretendía evangelizar. X valora su muerte con ironía, por la inutilidad o lo absurdo de su causa, pero, al mismo tiempo, admira su empeño, aunque tal ahínco obedezca a razones equivocadas, o confusas como dice el narrador.

Al doctor Montsalvaje se lo presentan a X en la casa de los hermanos Yannes. El narrador lo describe como un científico exótico. A diferencia de X, que concibe el mito desde

---

<sup>22</sup> La introducción (o formalización) de un mismo mito para indios y para no indios es importante porque, según el narrador, la ley tiene origen en el mito. Para el Adelantado es fundamental controlar el mito (lo hace objetivándolo), porque así puede gobernar a la comunidad, mantener el poder le permite incidir en la creación de leyes. Es eso lo que advierte X cuando observa las formas de gobernar del Adelantado: “No sólo ha fundado una ciudad el Adelantado, sin que, sin sospecharlo, está creando, día a día, una polis, que acabará por apoyarse en un código asentado solemnemente en el Cuaderno de... Perteneciente a...” (Carpentier, 1953: 2011, 211).

<sup>23</sup> El narrador retrata a este monje con el aura del cristianismo primitivo: “Aquellas palabras inmutables, seculares, cobraban una portentosa solemnidad en medio de la selva –como brotadas de los subterráneos de la cristiandad primera, de las hermandades del comienzo–, hallando nuevamente, bajo estos árboles jamás talados, una función heroica anterior a los himnos entonados en las naves de las catedrales triunfantes, anterior a los campanarios enhiestos en la luz del día. Sanctus, Sanctus, Domines Deus Sabaoth” (Carpentier, 1953: 2011, 179-180).

la observación, desde la vivencia, Montsalvaje es simbolizado como reproductor de mitos sobre la selva a partir de lecturas de biblioteca.

- Curador, Kapellmeister, Pintora canadiense y los Reyes Magos

Curador fue maestro de X. Su participación en la novela sirve únicamente para poner en marcha el relato, pues es él quien lo motiva a continuar sus investigaciones musicales.

Kapellmeister es un compositor de música sacra que X conoce en el hotel de la ciudad latinoamericana innominada. Su presencia durante la revolución es una alegoría de esa voluntad de orden artística en medio del caos político y social. La ironía o el absurdo de su presencia es que una bala perdida acaba con su vida.

La Pintora canadiense y los Reyes Magos aluden a los artistas que viven aislados de los conflictos políticos y sociales. La Pintora canadiense tiene una casa de verano en las montañas de Los Altos. El frío y la altura son, en este caso, símbolos de la lejanía que algunos artistas aspiran a conseguir en relación con el desorden político, atribuido a las ciudades o a entornos calurosos y tropicales. Esto no constituye más que un cliché, un tópico, pero es en estos términos que Carpentier concibe la realidad. No es gratuito que los personajes no tengan nombres y, si los tienen, no sean utilizados. Todos los protagonistas, a excepción de X, carecen de individualidad, son arquetipos; en realidad, en la escritura de Carpentier, América Latina no es la descripción de la selva, sino los arquetipos que la configuran; la selva son los personajes, no la representación de los paisajes. Los Reyes Magos se unen a estas alegorías. Están más pendientes de lo que sucede en París que de lo que ocurre en el contexto social del cual forman parte. En toda esta iconografía se observa una clara referencia a escritores cubanos y latinoamericanos (pasados y presentes), cuya aspiración máxima era introducirse en las culturas europeas, particularmente parisinas, sacrificando con ello la cultura de origen<sup>24</sup>.

- Marcos y Nicassio

---

<sup>24</sup> “En esa red caerían pronto los jóvenes Reyes Magos, guiados por la estrella encendida sobre el gran pesebre de Saint-Germain-des-Prés. Según el color de los días, les hablarían del anhelo de evasión, de las ventajas del suicidio, de la necesidad de abofetear cadáveres o de disparar sobre el primer transeúnte. Algún maestre de delirios les haría abrazar el culto de un Dionisos (...) Los veía yo enflaquecer y palidecer en sus estudios sin lumbre –oliváceo el indio, perdida la risa el negro, maleado el blanco–, cada vez más olvidados del Sol dejado atrás, tratando desesperadamente de hacer lo que bajo la red se hacía por derecho propio. Al cabo de los años, luego de haber perdido la juventud en la empresa, regresarían a sus países con la mirada vacía, los arrestos quebrados, sin ánimo para emprender la única tarea que me pareciera oportuna en el medio que ahora me iba revelando lentamente la índole de sus valores: la tarea de Adán poniendo nombre a las cosas” (Carpentier, 1953: 2011, 75).

Marcos es hijo del Adelantado y de una nativa, cuyo nombre nunca se menciona. En diversas partes del relato se hace referencia a su condición de mestizo. El capítulo cinco, subcapítulo veintiocho, cuenta su historia. Contraviniendo las ordenes de su padre, se marcha a las ciudades occidentalizadas (en el texto a estas ciudades se las denomina “allá”), pero a pesar de su buena disposición es humillado y maltratado. Regresa a Santa Mónica odiando todo lo que representa el hombre blanco. Se casa con Rosario, circunstancia que simboliza la unión de dos mestizos.

Nicassio es un hombre blanco, minero, que la búsqueda de oro ha corrompido. Es lo que simboliza la lepra. Los habitantes de Santa Mónica lo han exiliado. Cuando intenta violar a una niña del poblado es perseguido por X y Marcos. En el momento de la captura X no se atreve a matarlo, lo hace Marcos.

- Los padres de X

Su padre es quien, desde el punto de vista intelectual, mayor relevancia tiene para X. Su historia se desarrolla en forma de recuerdo en el capítulo tres, subcapítulo nueve, mientras X escucha la Novena Sinfonía de Beethoven. Se conoce que X sabe alemán gracias a su padre. En el relato se afirma claramente que el padre era un enamorado de las culturas europeas y denostaba a las culturas anglosajonas, así fue como transmitió su pasión europea a X.

La presencia de la Novena Sinfonía en el texto representa los valores humanistas europeos (el ideario europeo<sup>25</sup>), pero cuando X presencia el ascenso del nazismo se decepciona de ella. Es el motivo por el que abandona molesto el anfiteatro, pues al escuchar la sinfonía de Beethoven recuerda su pasado en Europa.

De la madre no hay referencia sobre su nacionalidad, sólo se sabe que el español era su lengua de origen, puesto que en ese idioma le leía libros a su hijo<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> La Novena Sinfonía de Beethoven es, desde 1985, el himno de la Unión Europea.

<sup>26</sup> Resulta curioso que el recuerdo de su madre esté vinculado al amor y al sexo. Por ejemplo, la relación con Ruth tiene matices maternos; incluso alguna imagen de ella es asociada al recuerdo materno: “Al salir de aquellos encajes, su cuerpo claro se me hizo novedoso y grato, y ya me acercaba para poner en él alguna caricia, cuando la desnudez se vistió de terciopelo caído de lo alto que olía como los retazos que mi madre guardaba, cuando yo era niño, en lo más escondido de su armario de caoba” (Carpentier, 1953: 2011, 11). Con Rosario sucede lo mismo: “Perdida toda razón, incapaz de sobreponerme del miedo, me abrazo a Rosario, buscando el calor de su cuerpo, no ya con gestos de amante, sino de niño que se cuelga del cuello de la madre (...)” (Carpentier, 1953: 2011, 173). Es interesante que el sexo resulte tormentoso para X por la amenazante figura materna: “No es deseo definido ni excitación afirmada, sino más bien una sensación de aquiescencia muscular, de debilidad ante la incitación, parecida a la que, en la adolescencia, condujera muchas veces mi cuerpo al burdel, mientras el espíritu luchaba por impedirlo. En esos casos yo había conocido un desdoblamiento interior, cuyo recuerdo me producía luego indecibles sufrimientos: mientras la mente, aterrorizada, trataba de agarrarse a Dios, al recuerdo de mi madre, amenazaba con enfermedades, rezaba el padre nuestro, los pasos iban lentamente,

### c) Conflicto

El conflicto no surge entre X y los personajes, ya que éstos son paradigmas que representan determinados discursos. Por ejemplo, Ruth personifica a la cultura anglosajona<sup>27</sup>; Mouche al mundo francés<sup>28</sup>; Rosario y Marcos al mundo mestizo de las culturas latinoamericanas; y Yannes, el Adelantado, fray Pedro, y Montsalvaje simbolizan diversas actitudes presentes en la cultura americana en relación con su entorno social. El viaje de X no es más que el recorrido por esos tópicos, por esos discursos. En la novela no hay testimonios, ni recreación de experiencias vitales, no hay relaciones dramáticas entre sus personajes, no hay una mirada humana, vitalista (a pesar de que el vitalismo es una aspiración del discurso de la novela). Solo se observan posturas, actitudes intelectuales en relación con la cultura latinoamericana (y europea a partir de una visión americana, o americana desde una visión europea).

Suele decirse que *Los pasos perdidos* es un libro biográfico<sup>29</sup>, pero lo único biográfico que hay es que está basada en el viaje que Carpentier hizo al Orinoco (y algunos otros hechos). Más allá de ello, no hay, en las relaciones entre personajes, más que comentarios intelectuales

---

firmeramente, hacia la habitación con cubrecama de cintas rojas en los calados, sabiendo que al percibir el olor peculiar de ciertos afeites revueltos sobre el mármol de un tocador, mi voluntad cedería ante el sexo, dejando el alma fuera, en tinieblas y desamparo. Luego, mi espíritu quedaba enojado con el cuerpo, reñido con él hasta la noche, en que la obligación de descansar juntos nos unía en una plegaria, preparándose el arrepentimiento de los días siguientes, cuando vivía en espera de los humores y llagas que castigan el pecado de la lujuria” (Carpentier, 1953: 2011, 261).

<sup>27</sup> En relación con Ruth como símbolo del mundo anglosajón, puede comprobarse esta exégesis en el pasaje en que X regresa de la selva. Sobre la relación de ambos protagonistas se construye un “mundo-espectáculo” muy propio de la cultura estadounidense. La fama que consigue X es posible gracias a que los medios de comunicación han creado una imagen publicitaria sobre Ruth (una joven esposa que lucha por rescatar a su esposo secuestrado por indios salvajes en una selva remota); es también debido a los periódicos que X se ve marginado, pues es una entrevista que se da a conoce que Mouche es la amante de X.

<sup>28</sup> En cuanto a Mouche como icono de la cultura francesa, recuérdese lo que tradicionalmente ha significado Francia para los poetas latinoamericanos. Pascale Casanova escribe sobre la influencia de la cultura francesa en la prosa hispanoamericana, particularmente en Rubén Darío: “La admiración del poeta nicaragüense por toda la literatura francesa de la época le empujará, en efecto, a tratar de introducir en la lengua y la prosodias españolas las formas y las sonoridades propias del francés (...) Darío, al utilizar el prestigio y la potencia literaria de Francia, consigue trastocar los términos del debate estético hispánico e implantar en América Latina, y después, tras el derrocamiento del régimen colonial, en España, la evidencia de esta modernidad importada de Francia” (Casanova, 2001: 133-134).

<sup>29</sup> Los datos biográficos por lo que se considera *Los pasos perdidos* como su novela más biográfica son: en 1945 Carpentier se mudó a Caracas para tomar un puesto similar al protagonista en una agencia de publicidad; Carpentier es compositor y musicólogo; Carpentier apenas y tuvo tiempo de asentarse en la capital venezolana cuando, en Octubre de 1945, un golpe militar derrocó al gobierno; Carpentier y su esposa estuvieron atrapados en un hotel mientras un tiroteo se desarrollaba a su alrededor; en 1947 Carpentier viajó a la selva donde concibió la idea de escribir *Los pasos perdidos*.

sobre asuntos históricos, culturales y filosóficos latinoamericanos; dicho de otra manera, el Orinoco, o la selva, es lo que menos presencia tiene en la narración de Carpentier<sup>30</sup>.

Ahora bien, ello no implica que en el discurso de Carpentier no se presenten ideas contrarias sobre las cuales desea establecerse un diálogo, como son las que se muestran como conflicto en la fábula pues, al fin y al cabo, se trata de una novela. En principio, el conflicto más visible de *Los pasos perdidos* es la identidad. El protagonista no tiene nombre, sólo una vez lo pronuncia Rosario y el lector desconoce qué es lo que verbaliza, lo hace además de manera que desde su pronunciación suene diferente al idioma original. Al final, el protagonista se pregunta cuál es su verdadero idioma: el alemán, el francés o el español. El viaje por América, lugar donde él nació, simboliza el encuentro o el desencuentro con sus orígenes. Pero hasta allí llega el problema propio de la identidad. Dado que la ficción trata con arquetipos y no con experiencias humanas, es pertinente preguntarse qué es la identidad para Carpentier, algo que se puede identificar en la manera en que ésta es reflejada en el relato. Desde los primeros capítulos se observa dos actitudes características del héroe: su vagabundeo y su búsqueda. X siempre está caminando y buscando algo. Como toda búsqueda que implica motivos absolutos, ideales, su concreción no es fácil de delimitar. Puede manifestarse de distintas formas, en el caso de Carpentier se puntualiza en que X quiere componer una obra musical. Puede afirmarse que el verdadero origen del conflicto es la búsqueda del medio, de un contexto que favorezca la creación artística. X ha sido educado por un padre que profesa veneración por la cultura europea, emigra a Europa con el fin de desarrollar su vocación artística, pero un evento político se lo impide (el ascenso del nazismo). X debe volver a emigrar a América del Norte, sin embargo, también allí la creación artística se obstaculiza por la forma de vida consumista, que esclaviza al hombre y lo despoja de su impulso vital. El matrimonio con Ruth, su aventura con Mouche o la dependencia del alcohol no son más que escapes a la vida moderna que le impiden a X dedicarse a la creación artística.

---

<sup>30</sup> En realidad casi todas las novelas de Carpentier tiene datos biográficos. También *La consagración de la primavera* recoge aspectos de la vida de Carpentier en París. Desde luego que son hechos novelados. Aún así, González Echevarría no considera *La consagración de la primavera* biográfica porque dice que muchos eventos de Carpentier han sido planteados como la vida que él quiso tener pero que no tuvo. Por ejemplo, la participación en la Guerra Civil española. Según González, Carpentier hubiera querido participar pero no lo hizo. En cambio, la novela relata la participación del héroe en la guerra española. Esta crítica no es suficiente para decir si la novela es biográfica o no lo es. En nuestra opinión, una novela biográfica es cuando el escritor hace de su vida el tema de la ficción. Suele suceder en novelas primerizas. Un ejemplo es la primera novela de Paul Bowles, *The sheltering sky*, 1949. En dicho relato la relación amorosa entre Bowles y su esposa, Jane Bowles es el tema de la novela. En ese caso se puede hablar de un texto biográfico, no sucede así en ningún texto de Carpentier. Él utiliza aspectos de su vida pero siempre los convierte en ficción, por ello no se puede decir que *Los pasos perdidos* sea más biográfica que otras novelas suyas, pues a pesar de que recoge hechos de la vida del autor, estos eventos no forman parte del tema de la novela.



El constante merodear por las calles simboliza una actitud desesperante por resolver el conflicto entre crear y el entorno hostil a la creación<sup>31</sup>.

Aún así, la condición de extranjero de X es poco relevante en este conflicto, adquiere mayor importancia la forma de vida moderna que su condición de forastero. Su motivación para viajar a Latinoamérica obedece a razones intelectuales (encontrar los orígenes de la música), más que a una cuestión de identidad. Sólo de pasada X menciona que América Latina simboliza el lenguaje de su madre, pero lo hace de forma que en vez de constituir una decisión determinante, es un elemento que agrega peso a una resolución previamente ya tomada.

En su primer contacto con América, el primer obstáculo con el que X se encuentra tiene que ver con la creación artística. El obstáculo se muestra en las revoluciones políticas. Aunque, las revoluciones, sus orígenes, sus causas y consecuencias poco importan en el texto; se vuelven importantes en la medida en que se relacionan con la creación artística, es decir, el tema principal de la novela es cómo crear arte entre tanta inestabilidad política y social. Kapellmeister, la Pintora canadiense y los Reyes Magos encarnan las distintas respuestas a las convulsiones sociales. Kapellmeister es la voluntad sin miedo y el deseo de buscar orden y sentido al caos. Carpentier resuelve esta actitud con ironía: una bala perdida termina con la voluntad de entender lo incomprensible; el gusano (como le llaman los personajes de la novela) se impone al orden<sup>32</sup>. Por su parte, la Pintora canadiense y los Reyes Magos son aquellos artistas que no quieren saber nada de la realidad política. Las montañas (la altura) y el frío (que obliga al resguardo, al refugio, a la interiorización) son los territorios donde se siente cómodos, en un contexto donde predomina el calor (que exige la exteriorización). Esto tiene como consecuencia una desconexión entre el artista y el entorno, que a la larga conduce a una imposibilidad de comunicación entre ellos y la comunidad de la que forman parte<sup>33</sup>. La desconexión es tan evidente que Carpentier no vacila en augurarles el mismo futuro que a las víctimas del mito del minotauro:

---

<sup>31</sup> Llama la atención que el teatro, la ópera, los museos, es decir, los espacios consagrados al arte siempre ofrecen refugio a los personajes de Carpentier. En *Los pasos perdidos* X se resguarda de la lluvia entrando en una sala de conciertos, en *La consagración de la primavera* Vera se esconde en un teatro para protegerse de los bombardeos y en *El acoso* el protagonista se refugia en la ópera para escapar de sus verdugos.

<sup>32</sup> “«Es el Gusano» decía el gerente, repitiendo el chiste que, en la capital, había acabado por ser la explicación de todo lo catastrófico” (Carpentier, 1953: 2011, 58).

<sup>33</sup> Véase la idea central de la estética de Schleilmacher: “Las expresiones de sentimiento sólo son completamente comprensible donde hay una identidad verdadera de la vida, en la comunidad perfecta; hasta cierto punto, sería comprensible también en una comunidad particular, sobre todo material, es decir, la nacional. Fuera de estos límites, al disminuir la afinidad, esas expresiones se hacen incomprensibles y ajenas” (Schleimancher, 2004: 36).

Yo percibía esta noche, al mirarlos, cuánto daño me hiciera un temprano desarraigo de este medio que había sido el mío hasta la adolescencia; cuánto había contribuido a desorientarme el fácil encandilamiento de los hombres de mi generación, llevados por teorías a los mismos laberintos intelectuales, para hacerse devorar por los mismos Minotauros (Carpentier, 1953: 2011, 75).

De esta manera, X se enfrenta a la realidad latinoamericana simbolizada en Yannes, Rosario, fray Pedro, el Adelantado y Montsalvaje. Estos nombres pueden sustituirse por cuatro grandes temas: la economía, el amor, la religión y la ciencia. Tanto Yannes como Nicassio constituyen esa economía que ha perdido toda dimensión humana, a la que sólo le interesa la obtención de riquezas sin importarle la moralidad con que se obtiene. Nicassio termina leproso y asesinado, devorado por los buitres, mientras que Yannes pierde toda capacidad de establecer comunicación con las demás personas.

Rosario y Marcos representan una idea muy presente en la tradición literaria latinoamericana: el amor y desencuentro entre la cultura mestiza y la europea, una relación tan cercana y tan distante al mismo tiempo. Carpentier presenta el problema del mestizaje latinoamericano y la relación con la cultura europea como una cuestión de comunicación. Marcos es tratado en Puerto Anunciación (imagen de la Latinoamérica occidentalizada) como un esclavo, lo que le genera odio y rechazo a todo lo que representa Occidente. Con Rosario, y a pesar del deseo de X, llega un momento en que no logran entenderse. Al final, los puentes entre el mundo mestizo y el europeo terminan por quebrarse. Marcos arrebató el fusil a X, proclamándose así el heredero del fundador de ciudades, y Rosario es abandonada por X. Al término de la novela los dos mestizos se convierten en pareja y conciben un hijo<sup>34</sup>.

Fray Pedro constituye el cristianismo en sus orígenes, lleno de buenas intenciones pero sin el deseo de establecer un diálogo entre ambas culturas (la europea y la nativa). El resultado es la muerte simbólica de fray Pedro<sup>35</sup>. El Adelantado es el fundador de ciudades, cuya idea precursora proviene de los mitos europeos, principalmente de la utopía de creer que América es lo que no es posible en Europa, como dijera Carlos Fuentes:

América es el lugar donde usted puede encontrar el lugar que no es. América es la promesa utópica de la Nueva Edad de Oro, el espacio reservado para la renovación de la historia europea (Fuentes, 2011: 171).

---

<sup>34</sup> Según González Echevarría el hijo es de X.

<sup>35</sup> Se dice simbólica porque el narrador compara la muerte de fray Pedro con la de san Sebastián. Una y otra muerte representan la clásica idea del cristianismo: vivir sin miedo a la muerte.

Finalmente, Montsalvaje simboliza la ciencia que ocupa una posición marginal en las sociedades hispanoamericanas: es hallado en una pequeña choza y percibido casi como si fuera un desequilibrado.

Dentro de todas estas funciones sociales, que bien o mal ubicadas se encuentran presentes en buena parte de las sociedades americanas, hay una que no tiene espacio: la literatura, la cultura, el arte. He ahí el meollo del conflicto. Después de tanto buscar el medio (con el medio se entiende también la inspiración) para crear la obra artística, X logra concebir una melodía: Treno. Lo hace después de superar varias pruebas, que no son más que el conocimiento del contexto sobre el que se va a representar artísticamente; circunstancia que exige zambullirse, empaparse sobre lo que se quiere escribir o crear. Internarse en la selva es una metáfora de ese proceso de inmersión. Carpentier dice que si se quiere representar a América (o a cualquier otra cultura), hay que conocerla, implicarse con ella. El problema reside en un elemento que Carpentier presenta en tono humorístico: a X se le acaba el papel para escribir su composición (además de que en la selva no tiene acceso a libros). Es una forma alegórica de transmitir que una de las dolencias (carencias) de la región latinoamericana para la producción de arte es la ausencia de infraestructura cultural. Sin ella no es posible la creación cultural. Esta infraestructura es representada en el relato por una serie de alegorías (la ausencia de papel, de libros y la falta de un auditorio musical):

De nada sirve la partitura que no ha de ser ejecutada. La obra de arte se destina a los demás, y muy especialmente la música, que tiene los medios de alcanzar las más vastas audiencias (...) Nunca pensé que la imaginación pudiera toparse alguna vez con un escollo tan estúpido como la falta de papel (Carpentier, 1953: 2011, 227, 226).

A esto hay que agregar un problema más: la falta de conciencia sobre el rol que tiene la literatura en la sociedad. Ninguno de los arquetipos latinoamericanos entiende la actividad que X realiza. El Adelantado (el poder político) y fray Pedro (el poder religioso) le niegan el papel porque consideran que éste únicamente debe servir para consignar actos políticos o eventos religiosos. Rosario –que simboliza el amor– cree que X escribe cartas de amor a otras mujeres. No obstante, a pesar de que encuentra una total incompreensión del arte, X funda su esperanza en el hecho de que su obra sea entendida en el futuro, aunque no exista una infraestructura en el presente que la soporte:

Un joven, en alguna parte, esperaba tal vez mi mensaje, para hallar en sí mismo, al encuentro de mi voz, el mundo liberador. Lo hecho no acababa de estar hecho mientras otro no lo mirara. Pero bastaba que uno solo mirara para que la

cosa fuera, y se hiciera creación verdadera por la mera palabra de un Adán nombrado (Carpentier, 1953: 2011, 239).

Además, existe otro problema añadido. Cuando X regresa de la selva de buscar Santa Mónica, Yannes le dice una frase muy significativa: “Rosario no es Penélope”<sup>36</sup>. Solo aquí podemos hablar de un conflicto de identidad. No nos referimos a la identidad desde la tradición europea, es decir, desde aquel pensamiento que se cuestiona sobre el ente que se interroga, o sobre aquello que es susceptible al cambio y lo que es o no inmutable. Estas dos cuestiones están ausentes de la estética de Carpentier. El problema de la identidad en los textos del escritor reside en la relación entre la creación artística y el objeto de la creación, lo que en términos prácticos significa cómo y a quién comunicar lo creado. X quiere representar a América Latina, para ello debe crear un lenguaje. No supone un conflicto trascendental en el texto, al menos en principio, sin embargo, que Yannes le diga a X que Penélope no es Rosario es una manera de expresar que la visión latinoamericana del protagonista está equivocada. No es la identidad de América, ni la identidad de X la que se encuentra en conflicto, son sus relaciones, su manera de entenderse con la cultura latinoamericana. X llega a una conclusión fundamental: para comprender a América no hay que intentar expresarla, convertirla en un objeto intelectual, escribir sobre ella, hay que vivirla, algo que a él, que es todo pensamiento, le resulta imposible de hacer. De tal suerte que el conflicto se establece entre pensamiento y vida. El pensamiento es la señal de identidad de X; se lamenta desear algo que es de una naturaleza diferente a la suya (América), pero no entra al debate sobre su identidad. El resultado es que el encuentro entre América Latina y el intelectual resulta imposible. X no reniega de su formación europea, la estima y la valora, de haberlo hecho, entonces sí se podría hablar de un conflicto de identidad desde el enfoque tradicional europeo. Pero él héroe de Carpentier asume su esencia sin conflictos, aunque conlleve la sensación de desarraigo y soledad:

Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados. Quienes aquí viven no lo hacen por convicción intelectual; creen, simplemente, que la vida llevadera es ésta y no la otra. Prefieren este presente al presente de los hacedores del Apocalipsis. El que se esfuerza por comprender demasiado, el que sufre las zozobras de una conversión, el que puede abrigar una idea de renuncia al abrazar las costumbres de quienes forjan sus destinos sobre este légamo primero, en lucha trabada con las montañas y los árboles, es hombre vulnerable por cuanto ciertas potencias del mundo que ha dejado sus espaldas siguen actuando sobre él. He viajado a través de los cuerpos y de los tiempos de los cuerpos, sin tener conciencia de que había dado con la recóndita estrechez de la más estrecha puerta.

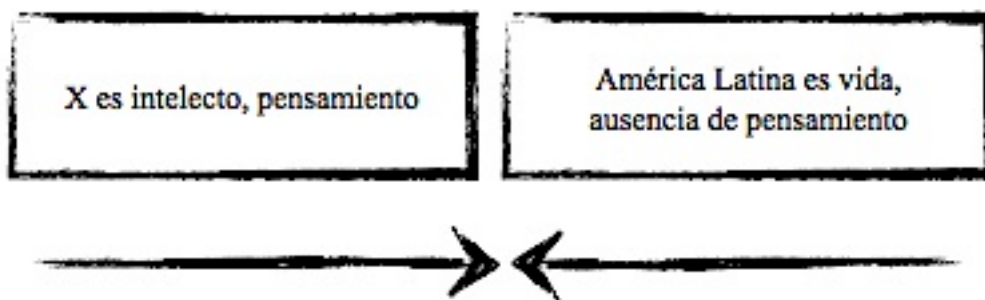
---

<sup>36</sup> La frase exacta es “Ella no Penélope” (Carpentier, 1953: 2011, 277).

Pero la convivencia con el portento, la fundación de ciudades, la libertad hallada entre los Inventores de Oficio del suelo de Henoch fueron realidades cuya grandeza no estaba hecha, tal vez, para mi exigua personalidad de contrapuntista, siempre lista a aprovechar un descanso para buscar su victoria sobre la muerte en una ordenación de neumas (...) Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo (Carpentier, 1953: 2011, 278-279).

Por lo tanto, se representar el conflicto de la siguiente manera:

Esquema 5. Conflicto en *Los pasos perdidos*

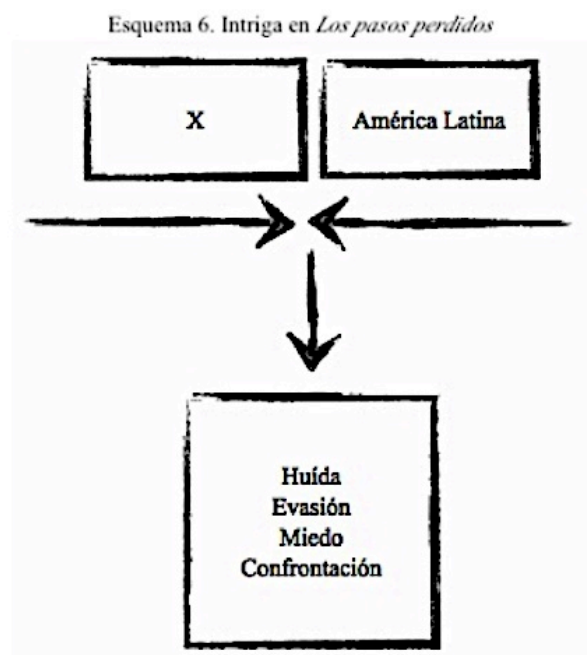


A partir de este conflicto se identifican los siguientes momentos de tensión:

1. El deambular de X por las calles de New York cuando es abandonado por Ruth. Este hecho llevará a X a encontrarse con Curador y, en consecuencia, a marcharse a la selva (capítulo primero, subcapítulo primero).
2. X vaga por las calles de una ciudad latinoamericana, es sorprendido por la revolución, situación que le conducirá a viajar, junto con la Pintora canadiense, a Los Altos (capítulo segundo, subcapítulo quinto).
3. El encuentro con el arpista en la taberna de Los Altos provocará que X desee internarse en la Selva del Sur (capítulo segundo, subcapítulo séptimo).
4. El intento de Mouche de tener sexo con Rosario causará la ruptura definitiva con X, circunstancia que provocará la unión de éste con Rosario (capítulo tercero, subcapítulo diecisiete).
5. El asesinato de Nicassio por Marcos en el momento previo a que X se marche a la selva. Con el asesinato de Nicassio se muestra que X no tiene un lugar en la comunidad de Santa Mónica, aunque él no lo sepa y decida regresar (capítulo quinto, subcapítulo treinta y dos).

#### d) Intriga

Cuando X se traslada a vivir a Europa y es sorprendido por el nazismo, emigra a América del Norte. Una vez instalado allí con su esposa, con un trabajo normal pero que le impide la creación artística, se desplaza a América Latina. Apenas llega a la ciudad americana le sorprende una revolución política y huye a Los Altos, la casa de verano de la Pintora canadiense. Se puede decir que la actitud de X frente a un medio adverso es la fuga, la evasión, una manera de alejarse de la realidad. Si el objeto del protagonista es la creación, lo que tiene que superar es el miedo que le provoca la realidad inestable (revoluciones, convulsiones políticas), o el medio de la vida hostil (que para Carpentier también representa la forma de vida estadounidense). Esto significa que en vez de evitar la realidad X tiene que confrontarla, ese es su reto. No es casual que X tome la decisión de explorar la selva después de haber estado con los Reyes Magos, pues se ve reflejado en el desarraigo de éstos, desarraigo que les lleva a la incapacidad de crear. El viaje a la selva es una gran metáfora de la realidad americana, que implica vencer los miedos que ésta genera. Cuando X se interna en la gran Selva del Sur, se menciona constantemente que tiene miedo y que es necesario vencerlo (el protagonista dice que debe superar “las pruebas”), miedo que a su vez le impide cumplir su objetivo final: la producción artística. Se puede esquematizar la intriga de la siguiente forma:



#### e) Desenlace

X logra crear (componer) su melodía en un momento de catástrofe, Santa Mónica está al borde del colapso y de la desaparición después de llover durante más de dos días. En otras ocasiones –cuando vivía en las ciudades occidentales–, mientras llovía, él corría a buscar refugio en las salas de concierto, convirtiéndose en espectador de lo que ahí se reproducía; esta vez, en medio de la lluvia, se le ocurre la creación de una obra musical:

Llueve sin cesar desde hace dos días. Hubo una larga obertura de truenos bajos que parecieron rodar sobre el suelo mismo entre las mesetas, colándose en las oquedades, retumbando en los socavones, y, de súbito, fue el agua (...) No tengo el consuelo, siquiera, de poder abrazar a Rosario, que “no puede”, y cuando esto le acontece se torna arisca, huraña, pareciendo que todo gesto de cariño le fuera odioso. Me duermo con dificultad, en el ruido universal y constante del agua que corre por doquiera, borrando todo ruido que sea ruido del agua, como si hubiésemos llegado a los tiempos de las cuarenta arduas noches... (...) Una obra se ha construido en mi espíritu; es “cosa” para mis ojos abiertos o cerrados, suena en mis oídos, asombrándome por la lógica de su ordenación. Una obra inscrita dentro de mí mismo, y que podría hacer salir sin dificultad, haciéndola texto, partitura, algo que todos palparan, leyeran, entendieran (...) sólo me es preciso esperar al amanecer, que traerá la claridad necesaria para hacer los primeros esbozos del Treno. Porque el título de Treno es el que se ha impuesto en mi imaginación durante el sueño (Carpentier, 1953: 2011, 214-216).

Por primera vez, el protagonista no busca refugio, no huye de eventos que irrumpen la estabilidad, sino que se refugia en la imaginación. Pero tal refugio no constituye una evasión, es una manera de encontrar una respuesta a la incertidumbre. La forma de resolución del conflicto es la confrontación de la realidad, no la huida. Así es como logra la creación artística, no obstante, queda un problema por solucionar: la composición musical no finaliza hasta que es ejecutada, es decir, hasta que es recibida por la comunidad a la que está dirigida. El problema a resolver es la recepción latinoamericana de la obra de arte. Este conflicto no tiene un final positivo en el relato, porque X nunca logra ejecutar Treno, ni siquiera la concluye.

El hecho de ser una obra inacabada significa que la obra de arte no puede separarse de su reproducción; y subraya también la importancia de la infraestructura cultural en la creación, que no sólo motiva al artista sino que enriquece la obra. Sin bibliotecas, sin medios de difusión, sin intermediarios, sin debates culturales, el arte no sólo no puede desarrollarse, es imposible que se produzca.

Finalmente, hay otro conflicto que tampoco concluye en buen término. El lenguaje que X utiliza para recrear a América no es el idóneo, porque el objeto de su representación

exige una condición previa que entra en conflicto con lo que es X. Para conocer a América es necesario estar vivo, el protagonista de Carpentier no puede estarlo porque vive en función del pensamiento, de la intelectualidad. Es una manera de decir que América es irrepresentable, porque la vida se escapa a la intelección. Dicho así, X no tiene cabida en América y se ve condenado a la soledad y al destierro:

El Adelantado se sitúa en su primer capítulo, y yo hubiera podido permanecer a su lado si mi oficio hubiera sido cualquier otro que el de componer música –oficio de cabo de raza–. Falta saber ahora si no seré ensordecido y privado de voz por los martillazos del Cómitre que en algún lugar me aguarda. Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo (Carpentier, 1953: 2011, 279).

## 2.2. Estudio de la trama

### a) Motivos

La siguiente tabla representa los motivos y sus clases (introdutorios, ligados y libres).

Tabla 4. Motivos introductorios, ligados y libres de *Los pasos perdidos*

	Motivos	Motivos introductorios	Motivos ligados	Motivos libres
1	Ruth sale de gira con su compañía de teatro.	X escucha la Novena Sinfonía.	Ruth sale de gira con su compañía de teatro.	X deambula por las calles de la ciudad.
2	X deambula por las calles de la ciudad.	Fundación de Santa María.	X se encuentra con Curador.	X entra a una sala de conciertos.
3	X entra a una sala de conciertos.		Curador le pone a escuchar a X una melodía de los indios americanos.	X pasea por las calles de la ciudad.
4	X pasea por las calles de la ciudad.		Curador ofrece a X financiar un viaje de investigación a la selva americana.	X vagabundea por las calles de la ciudad.
5	X se encuentra con Curador.		X acepta el trabajo de Curador.	X va al apartamento de Mouche.
6	Curador le pone a escuchar a X una melodía de los indios americanos.		Mouche y X parten a América Latina.	X y Mouche asisten a una función de teatro.
7	Curador ofrece a X financiar un viaje de investigación a la selva americana.		X y Mouche conocen a la Pintora canadiense.	X camina por las calles de la ciudad.
8	X pasea por las calles de la ciudad.		X y Mouche viajan a la casa de verano de la Pintora canadiense.	X es sorprendido por un tiroteo
9	X va al apartamento de Mouche.		En los Altos reciben la visita de los Reyes Magos.	X regresa al hotel.
10	X acepta el trabajo de Curador.		X abandona la conversación.	X y Mouche presencian el asesinato de un empleado del hotel.
11	Mouche y X parten a América Latina.		X conoce en una taberna a un arpista que le toca una canción de la zona.	X sale a comprar tabaco.
12	X y Mouche asisten a una		X decide partir a la gran	X es sorprendido por un



	función de teatro.		Selva del Sur.	tiroteo.
13	X camina por las calles de la ciudad.		En el camino encuentran a Rosario.	X regresa al hotel.
14	X es sorprendido por un tiroteo.		Llegan al Valle de los Llanos.	Muere Kapellmeister.
15	X regresa al hotel.		Yannes, Rosario, X y Mouche llegan a Santiago de los Aguinaldos.	Mouche tiene un ataque de nervios.
16	X y Mouche presencian el asesinato de un empleado del hotel.		X conoce a fray Pedro de Henestrosa.	Los Reyes Magos conversan con Mouche sobre la vida cultural parisina.
17	X y Mouche conocen a la Pintora canadiense.		Se marchan a Puerto Anunciación.	X sale a caminar
18	X sale a comprar tabaco.		X conoce al Adelantado.	La policía irrumpe en la taberna y ordenan su cierre.
19	X es sorprendido por un tiroteo.		Todos acuerdan hacer una expedición a la selva.	Primer encuentro entre Rosario y X.
20	X regresa al hotel.		Parten a casa de los hermanos de Yannes.	X escucha la Novena Sinfonía.
21	Muere Kapellmeister.		X conoce al doctor Montsalvaje.	Rosario y Mouche entablan amistad.
22	Mouche tiene un ataque de nervios.		Mouche intenta tener sexo con Rosario.	Yannes intenta violar a Mouche.
23	X y Mouche viajan a la casa de verano de la Pintora canadiense.		Rosario golpea a Mouche.	X se pelea con Yannes.
24	En Los Altos reciben la visita de los Reyes Magos.		Mouche enferma de paludismo.	Yannes, X, Rosario y Mouche se hacen amigos.
25	Los Reyes Magos conversan con Mouche sobre la vida cultural parisina.		X y Rosario se hacen amantes.	Yannes, X, Rosario y Mouche salen a caminar.
26	X abandona la conversación.		Montsalvaje y Mouche abandonan la casa de la familia de Yannes.	Muere el padre de Rosario.
27	X conoce en una taberna a un arpista que le toca una canción de la zona.		El resto de viajeros atraviesa el Río Mayor	Una nube cubre el sol, llueven mariposas.
28	X decide partir a la Selva del Sur.		Llegan a una aldea indígena	Todos los viajeros se sientan alrededor del fuego para contar historias de la selva.
29	La Policía irrumpe en la taberna y ordena su cierre.		El Adelantado muestra a X los instrumentos que andaba buscando (los orígenes de la música).	Fray Pedro organiza una misa de acción de gracias.
30	En el camino encuentran a Rosario.		El Adelantado lleva a los viajeros a Santa Mónica.	Adelantado cuenta a X cómo fundó Santa Mónica de los Venados.
31	Llegan a una aldea donde X tiene el primer encuentro con Rosario.		X decide quedarse indefinidamente en Santa Mónica.	Construyen una iglesia en Santa Mónica.
32	X escucha la Novena Sinfonía.		X comienza a componer Treno.	La iglesia se destruye.
33	Rosario y Mouche entablan amistad.		A X se le acaba el papel con que seguir escribiendo la melodía.	X y fray Pedro suben al cerro de los petroglifos.
34	Llegan al Valle de los Llanos.		X pide más papel al Adelantado pero éste se lo niega.	X asiste a una reunión del gobierno de Santa Mónica.
35	Yannes intenta violar a Mouche.		X le pide matrimonio a Rosario pero ésta se lo niega.	X es recibido en New York como un héroe.

36	X se pelea con Yannes.		X y Rosario conocen a Nicassio.	X acepta escribir un reportaje para un periódico.
37	Yannes, X, Rosario y Mouche se hacen amigos.		X invita a cenar a Marcos.	X se queda sin trabajo.
38	Los cuatro caminan por el poblado.		Nicassio intenta violar a una niña del poblado.	X deambula por la ciudad.
39	Llegan a Santiago de los Aguinaldos.		Marcos y X persiguen a Nicassio.	X se encuentra con Mouche.
40	X conoce a fray Pedro de Henestrosa.		Marcos mata a Nicassio.	Mouche le enseña un reportaje donde se afirma que fray Pedro fue asesinado por una tribu de indios.
41	Se marchan a Puerto Anunciación.		Un avión llega a buscar a X.	X pasea por las calles de Puerto Anunciación.
42	X conoce al Adelantado.		X abandona Santa Mónica.	
43	Muere el padre de Rosario.		Mouche da una entrevista a un periódico donde dice que acompañó a X a la selva.	
44	Una nube cubre el sol, llueven mariposas.		X le pide el divorcio a Ruth.	
45	Acuerdan hacer una expedición a la selva.		X regresa a Puerto Anunciación.	
46	Llegan a la casa de los hermanos de Yannes.		X intenta llegar a Santa Mónica pero no encuentra el camino de regreso.	
47	X conoce al doctor Montsalvaje.		X se encuentra con Yannes.	
48	Todos los viajeros se sientan alrededor del fuego a contarse historias sobre la selva.		Yannes le dice a X que Rosario y Marcos son pareja y esperan un hijo.	
49	Mouche intenta tener sexo con Rosario.		X regresa a New York.	
50	Rosario golpea a Mouche.			
51	Mouche enferma de paludismo.			
52	X y Rosario se hacen amantes.			
53	Montsalvaje y Mouche abandonan la casa de la familia de Yannes.			
54	El resto de viajeros atraviesa Río Mayor.			
55	Llegan a una aldea indígena.			
56	El Adelantado muestra a X los instrumentos que andaba buscando.			
57	Fray Pedro organiza una misa de acción de gracias.			
58	Yannes abandona el grupo para buscar diamantes y oro.			
59	El Adelantado cuenta a X cómo fundó Santa Mónica de los Venados.			
60	El Adelantado lleva a los viajeros a Santa Mónica.			
61	Construyen una iglesia.			
62	X decide quedarse indefinidamente en Santa Mónica.			
63	X sube con fray Pedro al			

	cerro de los Petrolíferos.			
64	X asiste a una reunión del gobierno de Santa Mónica.			
65	Una lluvia destruye la iglesia.			
66	X comienza a componer Treno.			
67	A X se le acaba el papel con que seguir escribiendo la melodía.			
68	X pide más papel al Adelantado pero éste se lo niega.			
69	X le pide matrimonio a Rosario pero ésta se lo niega.			
70	X y Rosario conocen a Nicassio.			
71	X invita a cenar a Marcos.			
72	Nicassio intenta violar a una niña del poblado			
73	Marcos y X persiguen a Nicassio.			
74	Marcos mata a Nicassio.			
75	Un avión llega a buscar a X.			
76	X abandona Santa Mónica.			
77	X es recibido en New York como un héroe.			
78	X acepta escribir un reportaje sobre su viaje para un periódico de la ciudad.			
79	Mouche da una entrevista donde dice que acompañó a X a la selva.			
80	X le pide el divorcio a Ruth.			
81	X se queda sin trabajo.			
82	X deambula por la ciudad.			
83	X se encuentra con Mouche.			
84	Mouche le enseña un reportaje donde se afirma que fray Pedro fue asesinado por una tribu de indios.			
85	X consigue el divorcio de Ruth.			
86	X regresa a Puerto Anunciación.			
87	X intenta llegar a Santa Mónica pero no encuentra el camino.			
88	X pasea por las calles de Puerto Anunciación.			
89	X se encuentra con Yannes.			
90	Yannes le dice a X que Rosario y Marcos son pareja y que esperan un hijo.			
91	X regresa a New York.			

Llama la atención que la aparición de personajes sea lo que mueva la trama. En primer lugar, X se encuentra con Curador, posteriormente con la Pintora canadiense, los Reyes Magos, Rosario, Yannes, fray Pedro, el Adelantado, etc. De suprimir estos motivos, la trama se reduciría a la siguiente idea: Curador encomienda a X una misión; X la cumple pero en la

labor queda trastocado, lo que le hace regresar a resolver su perturbación; una vez la soluciona, X continúa con su vida.

En cuanto a los motivos libres, es importante aclarar que aparte de las descripciones de las ciudades que X visita, la acción que predomina en la narración es el deambular del protagonista. Estos motivos no deberían entenderse como dinámicos, porque no modifican la acción de la trama. El vagabundeo de X constituye la descripción de una circunstancia más que una acción orientada a cambiar la historia que cuenta el relato. Así pues, las ocho veces que X pasea por las calles, ya sean de una ciudad o de un poblado, tiene por función describir el estado emocional de angustia y ansiedad del héroe. En cuanto a los motivos libres (el tiroteo en el hotel o la muerte de Kapellmeister), tienen el papel de mostrar la inestabilidad social y política de América Latina; en relación con la conversación con los Reyes Magos, refleja las posturas de pensadores, literatos latinoamericanos; por lo que se refiere a la construcción y la destrucción de la iglesia en Santa Mónica sirve para retratar la incapacidad de perdurar, o perpetuar, cualquier actividad del hombre en América Latina.

La nube que cubre el sol, la lluvia de mariposas y las leyendas que cuentan los viajeros sobre la selva alrededor de una fogata, constituyen el rasgo más evidente de lo que se entendería como el realismo maravilloso (o mágico). Aunque, el realismo maravilloso no consiste en esto, al menos no lo concebía así Carpentier; sin embargo, es la seña característica con la que se distingue a este “movimiento”, y son este tipo de detalles los que luego se repetirán en la escritura de otros narradores posteriores a Alejo Carpentier.

Algunos otros motivos libres como la subida al monte de los Petroglifos por parte de X y fray Pedro, o el reportaje que Mouche le enseña a X sobre la muerte de fray Pedro, son utilizados para describir la personalidad de fray Pedro. Lo mismo sucede con la pelea de Yannes y el intento de violación a Mouche, que tienen únicamente la función de mostrar la personalidad del buscador de diamantes. El recibimiento de X en New York o su pérdida de empleo pretenden mostrar el modo de vida occidental que tanto crítica Alejo Carpentier.

A los motivos libres se le debe agregar dos motivos introductorios en el texto. Que X escuche la Novena Sinfonía de Beethoven es un pretexto para introducir otros motivos: la historia de X (la relación con sus padres, algunos recuerdos de infancia, el viaje a Europa, etc.). Finalmente, el relato de la fundación de Santa Mónica también introduce la crónica del Adelantado, donde se incorpora la historia de su hijo Marcos.

A continuación se muestran una serie de motivos libres que merecen una mención especial: la música y el realismo maravilloso.

- La música

La referencia a la música es omnipresente en buena parte de la novela. X parte a la selva para buscar los orígenes de la música, y la Novena Sinfonía no sólo es el motivo introductorio que le sirve al narrador para mostrar el pasado del protagonista, tiene también una significación filosófica:

(...) llegándose al tema de los obreros ilustrados que allá, en su ciudad natal, junto a una catedral del siglo XVII, pasaban sus ocios en las bibliotecas públicas y los domingos, en vez de embrutecerse en misas –pues allá el culto de la ciencia estaba sustituyendo a las supersticiones– llevaban a sus familias a escuchar la Novena Sinfonía. Y así los había visto yo, desde la adolescencia, con los ojos de la imaginación, esos obreros vestidos de blusa azul y pantalón de pana, noblemente conmovidos por el soplo genial de la obra beethoveniana, escuchando tal vez este mismo trío, cuya frase tan cálida, tan envolvente, ascendía ahora por las voces de los violonchelos y de las violas (Carpentier, 1953: 2011, 91).

La música es el elemento que une las diversas culturas y clases sociales, y es la representación máxima de los valores humanistas. Por ello, no resulta extraño que X quiera crear una obra musical, al ser éste el valor supremo del lenguaje.

- El realismo maravilloso

En esta novela es posible advertir ciertos pasajes donde el escritor desarrolla algunos elementos que dotan de identidad a su estética.

1. La lluvia. Llueve durante dos días en Santa Mónica. La lluvia destruye la iglesia y mientras llueve X compone Treno. La lluvia en abundancia, concretamente el agua, tiene para Carpentier el significado de “vida”<sup>37</sup>; de ahí que sea precisamente durante este momento cuando el protagonista es capaz de concebir la obra que tanto tiempo andaba buscando crear. Como se ha dicho, el conflicto de la novela se establece entre el intelecto y la vida, dos elementos que no pueden conciliarse, aunque el impulso inicial de la obra artística sea la vida para luego separarse de ella y finalizar la obra, que el protagonista no logra concluir.

2. La repetición. A partir del sonido de la lluvia (el goteo), X se imagina un fundamento estético, la repetición:

---

<sup>37</sup> Para los filósofos griegos de la antigüedad el origen de la vida era el agua: “Pero ¿qué es el ser propiamente tal, es decir, el ser que lo contiene todo, que está en la base de todo, del cual brota todo lo que existe? La respuesta a esta pregunta es sorprendentemente múltiple. Venerable es la de Tales, la más antigua respuesta, la del filósofo más antiguo: todo es agua, sale del agua” (Jaspers, 1993: 24).

Y, poco a poco, la repetición mismas de las palabras, sus acentos, irían dando una entonación peculiar a ciertas sucesiones de vocablos, que se tendría el cuidado de hacer regresar a distancias medidas, a modo de un estribillo verbal. Y empezaría a afinarse una melodía que tuviera –yo lo quería así– la sencillez lineal, el dibujo centrado en pocas notas, de un himno ambrosiano –*Aeterne rerum conditor*– que es, para mí, el estado de la música más cercano a la palabra (Carpentier, 1953: 2011, 217).

En otros textos de Carpentier, como *La consagración de la primavera*, la repetición tiene un papel más importante, pero aquí ya se puede advertir este principio estético. La repetición como principio estético significa que el arte reproduce la existencia, que no es más que una sucesión de eventos recurrentes.

3. La narración como acto de fe. *Los pasos perdidos* contiene un pasaje particularmente representativo del realismo maravilloso. En el funeral del padre de Rosario, una inmensa nube tapa el sol y llueven mariposas. Lo maravilloso no es la lluvia de mariposas, sino la actitud de los protagonistas: creen en lo narrado sin cuestionarlo. Así, cuando el Adelantado le revela a X que la lluvia de mariposas es un fenómeno normal, éste acepta sin más la explicación –el narrador hace alusión a más hechos inverosímiles que se vienen contando (probablemente no hayan sucedido) desde hace mucho tiempo–. Dicho de otra manera, lo maravilloso es el papel que la literatura ocupa en la vida de las personas, no como un elemento de entretenimiento, sino como algo que está vivo dentro de la realidad cotidiana, pues los protagonistas aceptan la narración como fuente de aclaración de un fenómeno natural<sup>38</sup>.

La actitud de fe hacia lo narrado también se evidencia en Rosario. Cuando ella y Mouche conversan sobre la actualidad de la novela europea, X se sorprende de que Rosario crea que lo que se cuenta en las novelas sea real<sup>39</sup>. Creer en algo no es una actitud intelectual y ello no significa que la fe sea irracional (al menos no es la fundamentación principal de la fe, desde el punto de vista de la teología cristiana). En la estética de Carpentier, creer es un comportamiento, una manera de posicionarse frente a la vida. En ese comportamiento, la narración origina la creencia, sin embargo, la fe no se sustenta en la creencia sino en entender la vida como una narración, como si la existencia fuese literaria. Esa es la esencia del

---

<sup>38</sup> “El Adelantado me dijo que esos pasos de mariposas no eran una novedad en la región, y que, cuando ocurrían, difícil era que en todo el día se viese el sol (...) En este rincón del mundo se sabía aún de grandes migraciones semejantes a aquéllas, narradas por cronistas de Años Oscuros, en que el Danubio se viera negro de ratas, o los lobos, en manadas, penetraran hasta el mercado de las ciudades. La semana anterior–me contaban–, un enorme jaguar había sido muerto por los vecinos, en el atrio de la iglesia” (Carpentier, 1953: 2011, 136).

<sup>39</sup> “Son cuentos de otros tiempos, le dije, por hacerla hablar. Sobresaltada se volvió hacia mí al saber que había estado leyendo por encima de su hombro. Lo que los libros dicen es verdad, contestó (...) Ahora Rosario cerraba los ojos, lo que dicen los libros es verdad” (Carpentier, 1953: 2011, 103).

realismo maravilloso de Alejo Carpentier. Cuando X llega a Santiago de los Aguinaldos queda fascinado por la ciudad, no por lo que cuentan las leyendas narradas sino por cómo sus habitantes experimentan los mitos: “Aquí, los temas del arte fantástico eran cosas de tres dimensiones; se les palpaba, se les vivía” (Carpentier, 1953: 2011, 121)<sup>40</sup>.

Finalmente, otro pasaje que alimenta el concepto de lo maravilloso tiene que ver con la idea de Dios. Carpentier entiende que Dios es la vida. Así lo comprende X cuando observa un recipiente de barro<sup>41</sup>:

(...) hay una forma de barro endurecida al sol: una especie de jarra sin asas, con dos hoyos abiertos lado a lado, en el borde superior, y un ombligo dibujado en la parte convexa con la presión de un dedo apoyado en la materia, cuando aún estuviese blanda. Esto es Dios. Más que Dios; es la Madre de Dios. Es la Madre, primordial de todas las religiones. El principio hembra, genésico, matriz, situando en el secreto prólogo de todas las teogonías (Carpentier, 1953: 2011, 186).

Ahora bien, afirmar que Dios es la vida resulta insuficiente. Primero habría que preguntarse qué es lo que la origina, o lo que es lo mismo, qué es Dios. Después del pasaje en que X asemeja una jarra a Dios, sucede un hecho inverosímil. Un cazador muerto es trasladado donde un hechicero para que sea resucitado. Fray Pedro dice que es imposible devolverlo a la vida puesto que está muerto, pero el hechicero comienza a hacer gesticulaciones con la voz. Entonces, el narrador dice:

Hay un silencio ritual, preparador del ensalmo, que lleva la expectación de los que esperan su colmo. Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que es ya más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver (Carpentier, 1953: 2011, 187-188).

La palabra, la música, los lenguajes, son los que posibilitan la vida, es la fuerza vital. Contar la vida, narrarla con todos sus lenguajes, provoca ganas de vivirla, de existir. La narración intenta trasladar esa energía vital, por ello, ver la vida como una narración es estar vivos, y es lo que pone coto a la muerte. Lo maravilloso no es la resurrección del cazador (no es importante si sucedió o no), sino el relato de la resurrección. Así, la lluvia, la repetición y la narración como actos de fe son los tres motivos libres que caracterizan lo real maravilloso en *Los pasos perdidos*.

---

<sup>40</sup> Para Montsalvaje el mito es la realidad: “Para el recolector de plantas, el mito sólo es reflejo de una realidad” (Carpentier, 1953: 2011, 145).

<sup>41</sup> Por el papel que la lluvia adquiere en la novela es probable que Carpentier utilizara una jarra como objeto que remite a Dios porque las vasijas contienen agua, que es el elemento que posibilita la vida.

En lo que respecta a la relación entre motivos dinámicos y estáticos, ésta es sustancialmente desproporcionada. Observamos que en el capítulo tercero (donde más se evidencia este desequilibrio) existen trece motivos dinámicos frente a treinta y seis estáticos. Se muestran a continuación un cuadro donde se refleja tal desbalance.

Tabla 5. Motivos dinámicos y estáticos de *Los pasos perdidos*

	Motivos dinámicos	Motivos estáticos
1	X y Mouche parten a la Selva del Sur.	Descripción de la personalidad de Mouche.
2	X y Mouche se encuentran con Rosario.	Descripción de las montañas de la selva.
3	X conoce a Yannes.	Descripción física de Rosario.
4	Grupo expedicionario llega al Valle de los Llanos.	Recuerdos de X sobre sus padres.
5	X conoce a fray Pedro de Henestrosa	Recuerdos de X sobre su estancia en Europa.
6	Grupo expedicionario llega a Santiago de los Aguinaldos.	Descripción de la selva
7	Grupo expedicionario llegan a Puerto Anunciación.	Comentarios sobre la novela moderna europea.
8	X conoce al Adelantado.	Descripción de las plataformas de extracción de petróleo.
9	X, Yannes, y el Adelantado organizan una expedición a la selva.	Descripción de un comedor del poblado.
10	Grupo expedicionario parte a la mina de diamantes de la familia de Yannes.	Descripción de la pelea entre Yannes y X.
11	X conoce a Montsalvaje.	Descripción de las emociones de X.
12	Pelea entre Rosario y Mouche.	Reflexiones sobre la naturaleza.
13	Mouche se va con Montsalvaje	Recuerdo de X sobre María del Carmen.
14		Descripción de la relación entre X y Rosario.
15		Descripción de Tierra del Caballo.
16		Descripción de la relación entre X y Mouche.
17		Descripción de Santiago de los Aguinaldos.
18		Descripción de la procesión de Santiago El Apóstol.
19		Historia del pueblo de Santiago de los Aguinaldos.
20		Reflexiones sobre el mestizaje cultural.
21		Descripción de Puerto Anunciación.
22		Reflexiones sobre la relación entre el hombre y el perro.
23		Descripción de la personalidad de Mouche.
24		Lluvia de mariposas.
25		Descripción física del Adelantado.
26		Descripción física de Rosario.
27		Reflexiones sobre los rituales fúnebres.
28		Descripción del cementerio de Puerto Anunciación.
29		Descripción de la iglesia del pueblo.



30		Descripción de la selva.
31		Descripción de la casa de Yannes.
32		Descripción de Montsalvaje.
33		Descripción de la personalidad de Mouche.
34		Descripción de la selva.
35		Recuerdo de María del Carmen.
36		Descripción de la relación entre X y Rosario.

En general, las acciones que mueven la trama descansan en la aparición de personajes, y con la llegada y partida a ciudades y poblados, como ocurren en todo relato de viajes. Se puede establecer que en toda la trama sólo existen cuatro acciones que propiamente tienen consecuencias en las acciones que se desarrollan a lo largo del relato:

1. El encuentro entre Curador y X, acción con la que comienza el relato al encargarle Curador el viaje a la selva.

2. La pelea entre Mouche y Rosario que da como resultado el abandono de Mouche de la expedición, lo que posibilita el romance entre X y Rosario.

3. La demanda de divorcio de X, que tiene como consecuencia su regreso a Puerto Anunciación.

4. El encuentro final entre Yannes y X, hecho con el que se cierra la acción en la novela, al entender X que no tiene un lugar en Santa Mónica y decide regresar a Occidente.

También tenemos acciones que son descripciones de circunstancias, detalles de situaciones, pero que no constituyen motivos dinámicos que repercuten en el desarrollo de la trama. Es el caso de la pelea entre Yannes y X, pues más que ser una acción que dinamiza el relato, es un evento que permite construir un ambiente, el contexto de los poblados de la selva (salvaje y anárquica), además de configurar la personalidad de Yannes. Lo mismo sucede con los vagabundeos de X, que sólo muestran el estado de ansiedad del héroe y no generan un devenir en la historia. Por esta razón se ha clasificado estos motivos como estáticos y no como dinámicos, a pesar de que puedan parecer situaciones que impliquen movimiento.

## b) Exposición

La trama no difiere de la fábula, a excepción del capítulo sexto, subcapítulo treinta y cuatro, en el se narra un breve episodio que debió suceder en el funeral de Kapellmeister (capítulo segundo, subcapítulo sexto). El resto del relato es expuesto tal y como sucedieron

los hechos. Aunque sean breves, también habría que añadir las secuencias retrospectivas sobre la infancia y juventud de X.

La forma de presentar la información al lector es mediante el protagonista principal (el diario de X comprende del capítulo segundo al capítulo quinto, subcapítulo veintiséis). El lector se va enterando de lo que está sucediendo conforme lo va haciendo el héroe, así nos damos cuenta de la muerte de fray Pedro hasta que X se mira con Mouche. Incluso esto es importante para el desenlace, pues la novela concluye cuando X conoce, a través de Yannes, que Marcos y Rosario son pareja y que esperan un hijo. La noticia sorprende tanto a X como al lector.

### c) Narrador

La narración se desarrolla en primera persona, pero se mantiene siempre distante de lo que se está narrando (implicación objetiva<sup>42</sup>). Véase en el siguiente pasaje cómo el protagonista se sitúa al margen de lo que está observando:

En esas familias tan numerosas donde cada cual tenía sus ropas de luto plegadas en las arcas, la muerte era cosa bien corriente. Las Madres que parían mucho sabían a menudo de su presencia. Pero esas mujeres que se repartían tareas consabidas en torno a una agonía, que desde la infancia sabían de vestir difuntos, velar espejos, rezar lo apropiado, protestaban ante la muerte, por rito venido de lo muy remoto. Porque esto era, ante todo, una suerte de protesta desesperada, conminatoria, casi mágica, ante la presencia de la Muerte en la casa (Carpentier, 1953: 2011, 133).

La intención del escritor es dotar a la narración del tono de los diarios de expedicionarios europeos. Al final de la novela es posible advertir una mayor implicación del narrador, hecho que se infiere cuando el protagonista deja entrever sus sentimientos:

Agarro a Yannes por los hombros y le grito que me hable de Rosario, que me diga algo de ella, de su salud, de su aspecto, de lo que hace. “Mujer de Marcos –me responde el griego–. Adelantado contento, porque ella preñada recién...” Quedo como ensordecido. Mi piel se eriza de alfileres fríos, salidos de dentro. Con inmenso esfuerzo llevo mi mano hasta la botella, cuyo cristal me produce una sensación de quemadura. Lleno mi copa lentamente y derramo el licor en una garganta que no sabe tragar y se rompe en toses desgarradas (Carpentier, 1953: 2011, 277).

---

<sup>42</sup> Javier del Prado Biezma llama a esta implicación, implicación crítica. La define de la siguiente forma: “(...) en la que el narrador, distanciándose del devenir de sus personajes, analiza, enjuicia, juzga sus experiencias, con su discurso analítico y técnico, que va tejiendo una teoría sobre la vida y el hombre” (Del Prado, 2000: 88)

Empero, la descripción de emociones continúa siendo pobre, lo que hace que esta implicación, como otras, no esté bien lograda

#### d) Tiempo

El tiempo es fundamental en la novela. X es abandonado por Ruth durante su período de vacaciones, un espacio en el que el hombre deja de cumplir su rol social (deja de ser un Hombre-Avispa, en palabras de Carpentier) para confrontarse a sí mismo, lo que produce en él una crisis existencial. El hombre toma conciencia de que su realidad difiere, no coincide con la realidad del mundo, de los otros. El mundo se percibe por un lado y el hombre por el otro, lo que le lleva a cuestionarse sobre la existencia del mundo y de él mismo<sup>43</sup>. Un reflejo de esta crisis es la soledad que X experimenta:

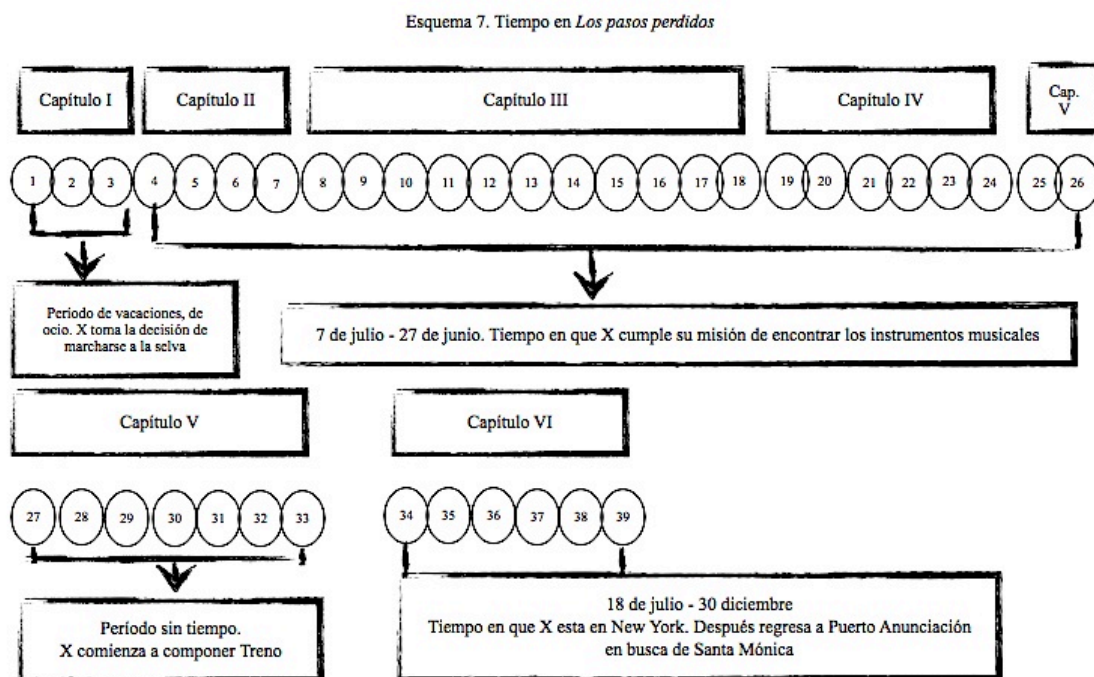
Tuve una tremenda sensación de soledad. Era la primera vez, en once meses, que me veía solo, fuera del sueño, sin una tarea que cumplir de inmediato, sin tener que correr hacia la calle con el temor de llegar tarde a algún lugar. Estaba lejos del aturdimiento y la confusión de los estudios en un silencio que no era roto por músicas mecánicas ni voces agigantadas. Nada me apuraba y, por lo mismo, me sentían el objeto de una vaga amenaza. En este cuarto desertado por la persona de perfumes todavía presentes, me hallaba como desconcertado por la posibilidad de dialogar conmigo mismo. Me sorprendía hablándome a media voz. Nuevamente acostado, mirando el cielo raso, me representaba los últimos años transcurridos, y los veía correr de otoños a pascuas, de cierzos a asfaltos blandos, sin tener el tiempo de vivirlos (...) Había grandes lagunas de semanas y semanas en la crónica de mi propio existir; temporadas que no me dejaban un recuerdo válido, la huella de una sensación excepcional, una emoción duradera; días en que todo gesto me producía la obsesionante impresión de haberlo hecho antes en circunstancias idénticas –de haberme sentado en el mismo rincón, de haber contado la misma historia, mirando al velero preso en el cristal de un pisapapel. Cuando se festejaba mi cumpleaños en medio de las mismas caras, en los mismos lugares, con la misma canción repetida en coro, me asaltaba invariablemente la idea de que esto sólo difería del cumpleaños anterior en la aparición de una vela más sobre un pastel cuyo sabor era idéntico al de la vez pasada (...) (Carpentier, 1953: 2011, 12-13).

Con la representación de este problema filosófico, Carpentier introduce un principio estético que luego utilizará en mayor medida en *La consagración de la primavera*: la idea de la repetición. El callejear de X obedece a la desesperación que le causa saber que las cosas en la vida siempre serán iguales: “Ahora me veo en la calle nuevamente (...) exasperado de no poder cambiar nada en mi existencia” (Carpentier, 1953: 2011, 19).

---

<sup>43</sup> Filosóficamente la situación es más compleja, pero dado que el fin de este apartado no es dilucidar acerca de las relaciones entre el ser y el tiempo, nos tomamos la libertad de simplificar el problema.

De este modo, el auténtico motivo para ir a la selva, al encuentro de América Latina, no es encontrarse a sí mismo (esto es algo tangencial, es por ello que se considera que el conflicto principal del relato no es la identidad *per se*, ése es un motivo que tiene la finalidad de seducir al lector europeo, ya que en la narrativa europea el tema de la identidad es tradición), sino para escapar de la repetición. Una vez comienza la expedición, X sigue comportándose como lo haría cualquier hombre occidentalizado, que ve necesario rellenar el tiempo con actividades, de ahí que en el capítulo segundo comencemos a identificar las indicaciones temporales características de los diarios de expedicionarios. El tiempo comienza a computarse desde el miércoles siete de junio hasta el miércoles veinte y siete de junio (capítulo segundo, subcapítulo veintiséis) un período de veintiún días, tres semanas. Es el tiempo exacto que X se había propuesto para cumplir su misión, su tarea, su objetivo; no obstante, cuando decide quedarse en Santa Mónica, el tiempo deja de consignarse en el libro (se sabe después que X estuvo en la selva un total de seis semanas, dato que no se detalla en el diario). De hecho, X comienza a componer Treno cuando el tiempo deja de ser importante para él. Luego X vuela a New York y el tiempo vuelve contabilizarse. El diario marca del dieciocho de julio hasta el treinta de diciembre, en Puerto Anunciación, cuando X conoce que Marcos y Rosario están juntos. Podría representarse el tiempo de la novela así:



En Santa Mónica de los Venados no hay indicación del tiempo, porque, según el narrador, para vivir es necesario habitar el tiempo, no registrarlo<sup>44</sup>. Santa Mónica aparece sin tiempo debido a que en este lugar se vive, no se documenta el paso de la vida. Las observaciones que X realiza sobre el desfase temporal de los vestidos de Rosario, o el estilo arquitectónico mezclado de las ciudades de la selva no tienen otra intención que la de crear un exotismo con el que se ha tendido a identificar el realismo maravilloso. Convivir muchos tiempos, incluso coexistir dos o más realidades (Santa Mónica se encuentra a tres horas de la ciudad occidentalizada) es el símbolo de aquel espacio donde importa más la experimentación de sensaciones que de anotarlas, o inventariarlas, algo que el pensamiento o el intelecto necesita hacer. Por ello, X no encuentra un sitio en ese mundo, él es un intelectual para quien registrar la vida es importante.

Según Carpentier, el tiempo es necesario para la creación, para la cultura. El arte nos abre la conciencia de este mundo y la idea de otro mundo (el arte va en pos de ese otro mundo). Cuando se vive no hay diferencia entre un mundo y el otro, esa es la causa por la que la cultura no tiene cabida en el mundo latinoamericano (desde el punto de vista de Carpentier), se puede vivir artísticamente pero no escribir sobre ello. Treno es una obra fracasada, pues anhela escribir sobre algo imposible de representar. No se puede escribir sobre la vida, sólo se puede aspirar a imitarla, pero nunca será igual.

#### e) Lugares

El protagonista se desplaza constantemente, no sólo en los vagabundeos que realiza al interior de las ciudades y poblados, también a los lugares a los que viaja. Los sitios que componen su trayecto son:

- X Nace en algún lugar de América y cuando es joven se traslada a Europa.

---

<sup>44</sup> “Recuerdo ahora la rara mirada que me dirigía, cuando me veía escribir febrilmente, durante días enteros, allí donde escribir no respondía a necesidad alguna. Los mundos nuevos tienen que ser vividos antes que explicados (...) Aquí puede ignorarse el año en que se vive, y mienten quienes dicen que el hombre no puede escapar a su época. La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media, se nos ofrecen todavía en el día que transcurre. Aún están abiertas las mansiones umbrosas del Romanticismo, con sus amores difíciles. Pero nada de esto se ha destinado a mí porque la única raza que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tiene que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrían después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia del hecho hasta hoy. Marcos y Rosario ignoran la historia (...) Porque mi viaje ha barajado, para mí, las nociones de pretérito, presente, futuro. No puede ser presente esto que será ayer antes de que el hombre haya podido vivirlo y contemplarlo; no puede ser presente esta fría geometría sin estilo, donde todo se cansa y envejece a las pocas horas de haber nacido. Sólo creo ya en el presente de lo intacto; en el futuro de lo que se crea de cara a las luminarias del Génesis. No acepto ya la condición de Hombre-Avispa, de Hombre-Ninguno, ni admito que el ritmo de mi existencia sea marcado por el mazo de un cómitre” (Carpentier, 1953: 2011, 278, 257).

- Durante la Segunda Guerra Mundial emigra a alguna ciudad de América del Norte (probablemente New York), donde vive con Ruth.
- Expedición a América Latina. X llega a una ciudad no identificada.
- Viaje a Los Altos, casa de verano de la Pintora canadiense.
- Viaje al Valle de Los Llanos.
- Viaje a Santiago de los Aguinaldos.
- Viaje a Puerto Anunciación.
- Viaje a la casa de los hermanos de Yannes, en el interior de la selva.
- Viaje a una aldea indígena en Río Mayor.
- Viaje a Santa Mónica de los Venados.
- Regreso a New York.
- Regreso a Puerto Anunciación.
- De vuelta a New York.

El viaje es una característica que el escritor quiere darle a la trama. De ahí las constantes referencias a *La Odisea*:

- Antes de realizar la expedición, X tiene la intención de comprar una copia de *La Odisea*.
- Yannes es de origen griego y lleva siempre consigo un ejemplar de *La Odisea*.
- Cuando finalmente Yannes abandona al grupo, deja como obsequio a X y a Rosario su ejemplar de *La Odisea*.

No hay que perder de vista que si bien es cierto que las referencias a *La Odisea* constituyen un guiño al lector europeo para presentar el viaje y la identidad como uno de los temas centrales de la novela (pues viaje e identidad se encuentran tradicionalmente asociados a la herencia literaria y filosófica de Europa); el final de la novela indica una relación diferente. Cuando Yannes le dice a X que Rosario no es Penélope, las referencias a *La Odisea* ya no son el viaje propiamente, tienen más que ver con aspectos de la creación. X ha cometido el error de ver, interpretar a América Latina desde el punto de vista occidental, europeo. La identidad sólo tendría cabida en términos de correspondencia, pues el objeto de la creación no se corresponde con la formación cultural de X. Únicamente de esta manera podría entenderse que la identidad es algo que trata Carpentier: América no es Europa; sin embargo, como se ha señalado anteriormente, el conflicto de la trama no radica en indagar qué es América y qué es Europa. El problema principal es la creación artística. Para Carpentier, América Latina es un continente lleno de vida, y el arte, la cultura, la literatura, no pueden

representar lo vivo, no en su totalidad, sino que representan lo contrario: la ausencia de vida. En otras palabras, América Latina es artísticamente, literariamente, irrepresentable. En las culturas vivas el arte no tiene la misma forma de desarrollarse que tiene en Europa. Así pues, la identidad y el viaje sólo es tratado de manera tangencial, probablemente como forma de atraer al lector europeo.

#### f) Sistema de motivos

No existe complejidad psicológica en los personajes. Todos, a excepción del protagonista principal, son arquetipos, encarnan la idea sobre algo. No se puede afirmar que haya una relación entre personajes, lo que se encuentra es una relación entre los protagonistas y un problema específico, cuya conclusión depende no sólo de la resolución de la trama, sino que es el objeto de aquello que se quiere contar. La novela de Carpentier no tiene por finalidad contar una historia, un relato, una ficción, más bien aspira a exponer una idea artística, estética, intelectual. Dicha idea no emerge de la ficción, es la ficción, por eso la motivación es artística.

El mérito de Carpentier en *Los pasos perdidos* reside en tratar a América Latina como una alegoría, una metáfora de la selva, y no como mimesis, que es lo que venían haciendo históricamente los escritores latinoamericanos<sup>45</sup>. En estos escritores puede advertirse una lucha entre el tema y el estilo, entre el querer hacer pero no poder encontrar los cauces ideales de representación. Con Carpentier la representación desaparece y sólo queda el estilo, el artificio, el símbolo, ya no importa la mimesis. Su originalidad fue hacer de América un objeto y considerarla como tal. Lo novedoso fue introducir en ese objeto un tema (no un relato) a saber: el problema de la creación artística.

#### g) Identificación del héroe

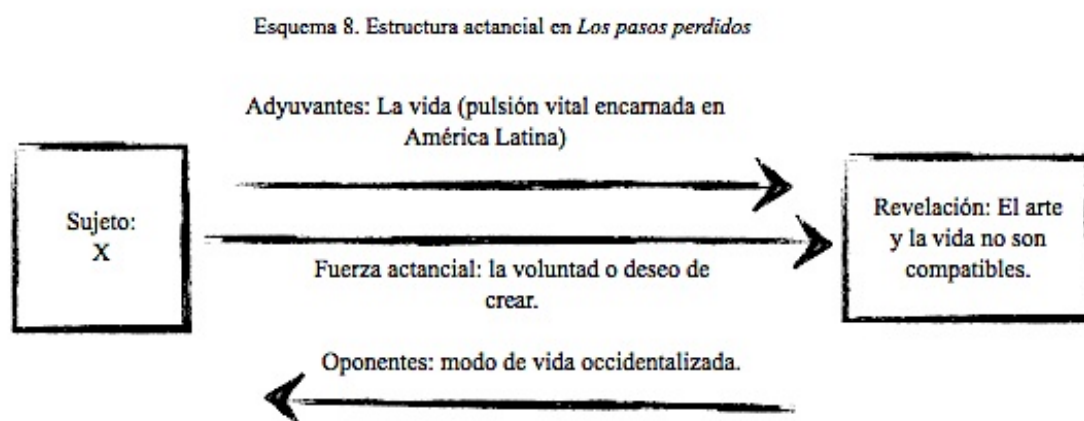
Podría simplificarse la trama de la siguiente manera: a X le encargan una misión y mientras la realiza se descubre que arrastraba consigo un problema anterior. Resuelve el objetivo encomendado y, posteriormente, soluciona su conflicto. La misión confiada es descubrir los orígenes de la música. El problema que él debe aclarar es cómo crear una obra musical. En realidad, éste es el conflicto principal. Los primeros capítulos están destinados a

---

<sup>45</sup> Los más notables fueron José Eustasio Rivera con su novela *La vorágine* (1924) y Horacio Quiroga con sus *Cuentos de la selva* (1918), entre otros.

mostrarnos las contrariedades de X para trabajar en su obra (que en un principio se llamaría *Prometheus Unbound*), sobre la que viene intentado trabajar desde sus años de residencia en Europa. Las razones de esa esterilidad creadora tienen que ver con la forma de vida occidental. Mientras X se halla en América Latina encuentra la inspiración y comienza a componer Treno, pero la obra queda inconclusa, al comprender que la vida y la creación van por dos caminos distintos. Si se quiere vivir no se puede escribir, componer, crear. La creación es un sustituto de la existencia, no la vida. El arte se desarrolla en sociedades que han perdido su pulsión vital, por el contrario, en las sociedades más vivas el arte se vive, no se piensa<sup>46</sup>.

Como se puede apreciar, muy poco, o prácticamente nada del relato trata sobre los orígenes o la identidad. Todo se resume a la creación artística. Se puede representar el esquema actancial así:



#### h) Procedimiento de la trama

A pesar de que es evidente la intención de Carpentier de emular los relatos de viajeros (expedicionarios europeos), esto se refleja únicamente en la distancia que se establece entre el protagonista y los objetos narrados (la implicación objetiva); ya que lo realiza como si se tratara del relato de un etnólogo. Además, (en apariencia) retrata uno de los temas clásicos de la literatura latinoamericana: la relación entre el hombre y la naturaleza<sup>47</sup>. Fuera de ello, el

<sup>46</sup> Podemos estar o no de acuerdo con esta afirmación; en estas líneas solo exponemos el enunciado que se deduce de la estética de Carpentier.

<sup>47</sup> Si la identidad es el motivo seductor para el lector europeo, el tema de la naturaleza y la relación con el hombre lo fue para la narrativa latinoamericana de los primeros años de mil novecientos, aunque, en el fondo,



estilo de Carpentier es muy personal, libre y original. En cuanto a la organización del texto, priva el orden temporal, y dentro de ese orden prevalecen los nexos causales. Esto hace que en *Los pasos perdidos* ciertos elementos ideológicos no sean tan marcados como en otros textos, como es el caso de *La consagración de la primavera*, donde la idea de la repetición, o la presencia de las revoluciones marca el tono de la novela. En *Los pasos perdidos* estos elementos no ejercen una fuerza tan significativa, algo a lo que también se debe que el problema central (la creación artística) se vea eclipsado (sólo en aspecto) por el tema del origen y la identidad.

### 3. *El acoso* (1956)

#### 3.1. Estudio de la fábula

##### a) Acontecimientos

La novela relata la vida de un joven de provincia que llega a La Habana para estudiar arquitectura. Después de presenciar como reprimen una manifestación, el joven (que a partir de este momento llamaremos X) decide incorporarse a un grupo revolucionario. Con el tiempo, el grupo se convierte en un escuadrón de sicarios que asesina y comete atentados por motivos económicos. X acepta el encargo de un miembro del gobierno (Hombre de Palacio) para asesinar a un adversario político. Al día siguiente del asesinato es capturado por la policía, después de ser delatado por Estrella, una prostituta que él frecuentaba desde que era estudiante en la universidad, y que con el tiempo han desarrollado un vínculo emotivo. En la prisión, por miedo a las torturas, X traiciona a sus demás compañeros. Negocia su libertad amenazando a Hombre de Palacio (hará pública su relación), a quien pide un visado y protección personal para salir del país. Mientras espera una respuesta lo intentan asesinar, entonces se esconde en la casa de la que fue su casera cuando él era estudiante (la vieja). Ésta se muere y X se ve obligado a buscar refugio en casa de Estrella. Después abandona la casa

---

el asunto de la trama no tenga nada que ver con ninguno de los dos motivos: “Los escritores de la época anterior a los años cuarenta dan la impresión de que la lucha desigual del hombre contra la naturaleza es el tema principal de la literatura hispanoamericana. En realidad fueron muy pocos los escritores que concedieron a la naturaleza un papel central en su obra, y más a menudo las fuerzas destructivas de la naturaleza se ven dentro del contexto de preocupación de justicia social. Sin embargo, la conciencia de la hostilidad del medio ambiente y de la fragilidad del barniz de la civilización fue un estadio importante para el hombre hispanoamericano. No hay que perder de vista que la «naturaleza» y «el paisaje» crecen en importancia en la medida que los escritores se sienten más separados de lo natural. Pero para el hombre hispanoamericano escapar de un modo urbano no era ir a parar al regazo de una naturaleza sabia y maternal, sino de una naturaleza feroz e implacable. Los dos escritores que mejor manifiestan la inexorable hostilidad del medio ambiente son el colombiano José Eustasio Rivera y el uruguayo Horacio Quiroga” (Franco, 2009: 195-196).

de Estrella para reunirse con un miembro del gobierno (Alto Personaje) y negociar su salida del país, pero no lo halla; se da cuenta que le han engañado. Mientras deambula por la ciudad se encuentra con un antiguo compañero de universidad (Becario). Deciden ir a beber una botella de alcohol. En el puerto, un hombre le da una paliza a Becario, X huye y se esconde en un café. En el café, dos sicarios lo reconocen y lo persiguen. X se esconde en una sala de conciertos. Al finalizar la Sinfonía “*Eroica*” de Beethoven, los sicarios lo asesinan.

Los hechos podrían esquematizarse de esta manera:

1. X llega a La Habana.
2. X presencia la represión de una manifestación de estudiantes.
3. X se involucra en un grupo revolucionario.
4. El grupo revolucionario se transforma en un escuadrón de sicarios.
5. X recibe el encargo de asesinar al adversario político de un alto miembro del gobierno.
6. Estrella delata a X.
7. X es capturado.
8. X traiciona a sus compañeros. Negocia su libertad amenazando a Hombre de Palacio.
9. X es liberado. En la calle lo intentan asesinar.
10. X se esconde en la casa de su antigua casera (la vieja).
11. La vieja muere.
12. X se marcha de la casa de la vieja en busca de un nuevo escondite. Busca refugio en casa de Estrella.
13. X abandona la casa de Estrella para contactar con un miembro del gobierno (Alto Personaje) y negociar su salida del país.
14. De regreso de casa de Alto Personaje, X se encuentra con un antiguo compañero de universidad. Deciden ir a beber una botella de alcohol al puerto de la ciudad.
15. En el puerto, un hombre golpea a Becario.
16. X huye y se esconde en un café.
17. Dos sicarios reconocen a X y lo persiguen.
18. X se esconde en una sala de conciertos.
19. Al finalizar el concierto, los dos sicarios matan a X.

En el relato se pueden identificar dos tipos de conexiones. La primera, desde que X llega a La Habana hasta que recibe el encargo de asesinar al adversario político de Hombre de Palacio, la conexión es temporal. No existe una relación de causa y efecto, es prácticamente la

biografía, la historia de la vida de X. En cambio, a partir del momento en que X es capturado la conexión se convierte en causal, pues ese evento desata una serie de sucesos que se encuentran interrelacionados. La captura de X se produce por haber sido denunciado por Estrella, lo que genera en ella un sentimiento de culpa, al igual que en X cuando traiciona a sus antiguos camaradas. El chantaje a Hombre de Palacio provoca que éste quiera asesinar a X, lo que a su vez lleva a X a esconderse en casa de la vieja, donde hace un recuento de su vida. De esta manera, el vínculo que unen los hechos entre la captura de X y su asesinato es causal.

## b) Situaciones

El exordio es la delación de Estrella, que provoca que X sea capturado por la policía y que traicioné a sus compañeros. Podría pensarse que la represión a los estudiantes que X presencia cuando es estudiante es el exordio, pero tal evento no genera la narración, es sólo un dato biográfico.

Los personajes principales son: X, Estrella, la vieja<sup>48</sup>, Becario, Hombre de Palacio, Alto Personaje, Taquillero. Como en anteriores relatos de Carpentier, muchos personajes no tienen nombre propio, el narrador utiliza epítetos para referirse a ellos. En el caso de X, sus apelativos cambian según la situación dentro del relato. Por ejemplo, cuando la narración es en tercera persona X es llamado el “amparado”, porque es acogido en el lugar de su antigua casera (la vieja); en otra ocasión se le designa con el apelativo de “acosado”, porque es perseguido por la policía y por sus antiguos compañeros; en otros momentos también se le llama “liberado”, “adelgazado” o “fugitivo”. Los demás personajes reciben el sobrenombre según su oficio o caracterización física. Así se tiene a Taquillero, Becario, vieja, Hombre de Palacio y Alto Personaje. La denominación que más se asemeja a un nombre propio es el de la prostituta que traiciona a X: Estrella. A continuación se abordará la relación que surge entre los personajes. Como la novela se centra en X, la mayoría de relaciones se establecen entre él y el resto de protagonistas.

- Estrella y X

---

<sup>48</sup> En la edición de Seix Barral de 1985, el apelativo “vieja” es escrito con minúscula y no en mayúsculas como los otros personajes.

La relación de Estrella y X se origina desde el momento en que éste llega a La Habana. La conoce gracias a Becario, probablemente él haya sido cliente de ella. El vínculo que une a ambos no sólo es ser amantes, sino que ambos se sienten “traidores”, Estela por haberlo denunciado a la policía, aún amándolo, y X por haber delatado a sus antiguos compañeros. Puede afirmarse que es la culpa lo que les une.

- X y la vieja

X se esconde en la casa de su antigua casera. En la novela se le llama el Mirador a la azotea donde permanece escondido. La vieja tiene una casa que ha convertido en hospedaje, es el lugar donde X se alojó cuando llegó por primera vez a La Habana. La relación entre ambos es maternal, aunque en ese vínculo también puede observarse la asociación que Carpentier realiza entre sexo y amor materno, muy característico de su narrativa<sup>49</sup>.

Mientras X permanece escondido en la casa de la vieja, ésta enferma y muere. La estancia en la casa de la vieja sirve para dos propósitos: introducir al lector en la historia de X y mostrar la revelación de Dios al protagonista. Mediante un rito africano, X entiende a Dios como una energía en constante cambio, que debe tener un propósito; de esa forma comprende que su vida debe llegar a un final, por lo que no puede seguir huyendo. Para efectos narrativos, tal circunstancia permite al escritor perfilar a su protagonista con matices religiosos. Como se verá más adelante, este hecho, sumando a una serie de eventos que se especificarán en su momento, contribuyen a que los últimos días de X sean desarrollados como si de una tribulación cristiana se tratara.

- X y Becario

Becario es un antiguo compañero de estudios de X. Su amistad proviene desde que eran estudiantes en su provincia natal y es quien le habla por primera vez de Estrella. Becario aparece al final de la novela, su presencia cierra el ciclo de vida de X. El pasaje ofrece al lector una mirada nostálgica de la vida, ya que el protagonista se da cuenta de que el devenir

---

<sup>49</sup> “La que calmó mi hambre primera con leche de sus pechos; la que me hizo conocer la gula con la suave carnosidad de sus pezones; la que puso en mi lengua el sabor de una carne que he vuelto a buscar, tantas veces, en torsos jóvenes de su misma sangre, la que me nutrió con más pura savia de su cuerpo, dándome el calor de su regazo, el amparo de sus manos que me sopesaron en caricias; la que me acogió cuando todos me echaban, yace en su caja negra entre tablas de lo peor (...)” (Carpentier, 1956: 1985, 78).

de la vida no siempre se corresponde con los ideales de juventud. Es la vida la que se impone, no las ilusiones.

- X y Taquillero

Taquillero sirve para introducir la historia de X en la novela. Carpentier recurre a una técnica similar a las utilizadas por Guy de Maupassant en algunos de sus cuentos, que consiste en comenzar a narrar el relato desde el punto de vista de un personaje diferente al protagonista de la novela, para luego trasladar el enfoque narrativo al auténtico héroe y, finalmente, cerrar la historia desde el ángulo del personaje con el que se comenzó la narración. Esta técnica permite crear dos historias paralelas. Depende del escritor asignarle más o menos importancia a cada una de las dos historias, en el caso de *El acoso*, el relato del Taquillero es de menor importancia que el de X.

La narración del Taquillero viene a ser una especie de vida equidistante a la de X. Él es un aspirante a compositor consciente de que nunca llegará a ser alguien en el mundo de la música. Trabaja en la taquilla de un teatro y vive cerca de la vieja, en el edificio moderno contiguo al mirador donde permanece oculto X. Cuando X está en la azotea, escucha cómo todas las noches el Taquillero ensaya la obra de Beethoven, la *Eroica*, sinfonía que tocan en el concierto cuando X es asesinado. No se puede decir que el relato del Taquillero constituya una línea narrativa diferente a la de X, pues a pesar de que el primer, el tercer y el último episodio están narrados desde su óptica, no se establece una auténtica trama en sus apariciones como personaje. Su función es aportar intriga al relato, gracias a él se conoce que X es capturado por culpa de Estrella.

- X y Hombre de Palacio

Hombre de Palacio no tiene sustancia como personaje, su función es desarrollar la trama. Es el político que encarga el asesinato a X, y al ser chantajeado por éste, ordena su asesinato, que aunque no se dice directamente, se infiere.

### c) Conflicto

Los intereses contrapuestos entre los personajes se limitan a Estrella y X, y a Hombre de Palacio y X. La policía presiona a Estrella para que identifique quiénes de sus clientes

están involucrados en actividades terroristas, y Estrella se ve coaccionada a delatar a X. Siguiendo esta lógica, el momento de tensión debería producirse cuando ella lo denuncia, pero el escritor no muestra este momento, es más, es en forma indirecta (desde la óptica del Taquillero) que se conoce la causa por la que X ha sido capturado. De esta manera, no se puede afirmar que exista un momento específico de tensión en la situación. Otro momento de tensión podría constituirse cuando X le confiesa a Estrella que es un terrorista. En cierto momento, el lector espera que Estrella también le confiese a X que lo ha delatado a la policía, pero no sucede así. Estrella termina llorando y X la consuela. Muy acertadamente, Carpentier evita desarrollar esta línea narrativa, pues provocaría un cambio de situación que no llevaría a ninguna parte: ¿de qué sirve que Estrella le confiese su traición? De hecho, que Estrella no revele a X su infamia permite al escritor explorar uno de los temas centrales del relato: la traición y la culpa. Además, que Estrella no confiese a X su delación faculta situar a ambos personajes en un mismo nivel: la de prostituta y la de asesino<sup>50</sup>. Si bien es cierto que ambos pertenecen a clases sociales diferentes, y que nunca se informa sobre qué ha llevado a Estrella a prostituirse, en términos generales los dos han llegado a La Habana a “buscarse la vida”<sup>51</sup> y nada ha salido como ellos habían previsto. Prostitución y terrorismo son actividades que implican marginación y soledad, ese es el punto de unión que Estrella identifica cuando X le confiesa su profesión:

Pero ahora, al saber de aquel miedo, de aquel hambre, de aquella soledad en agonía, la palabra se hinchaba de abyección (...) Cuando el otro, sudoroso, jadeante, repitiéndole en tono cada vez más alto para mayor afirmación de que era sincero, le contó de sus rezos e imploraciones, de la portentosa novedad de Dios en su vida, Estrella se quebró en un sollozo (Carpentier, 1956: 1985, 92, 93).

El otro interés contrapuesto es más sencillo. Se establece entre X y Hombre de Palacio. X lo extorsiona para conseguir su libertad. A raíz de esta amenaza se deduce que Hombre de Palacio manda a asesinar a X. El momento de tensión debería producirse cuando X coacciona a Hombre de Palacio, no obstante, esta situación se desarrolla con breves escenas retrospectivas en la novela, que en vez de crear momentos de tensión sirven como información aclaratoria para construir el puzle del relato.

---

<sup>50</sup> Sin ánimo de emitir juicios de valor sobre la prostitución, con esta idea se pretende subrayar que ambos personajes han terminado desarrollando tales oficios por culpa de determinadas circunstancias ajenas a su voluntad.

<sup>51</sup> Cuando Estrella está con el Taquillero utiliza la siguiente expresión: “Y ahora –decía ella– quieren saber hasta con quién uno busca vida” (Carpentier, 1956: 1985: 32).

En conclusión, se puede establecer que el conflicto carece de complejidad en lo que a la construcción de la fábula se refiere. El conflicto apenas cumple los requisitos mínimos para que exista una historia. Los puntos de tensión se presentan de forma indirecta, o dicho de otra forma, éstos son desarrollados de una manera extremadamente artística (o formal), bien a través del personaje secundario (el Taquillero en el caso del conflicto entre Estrella y X) o bien por analepsis (en el caso de X y Hombre de Palacio).

#### d) Intriga

En el caso de la relación entre Hombre de Palacio y X la intriga es débil, pues Hombre de Palacio no está desarrollado como personaje, tiene únicamente una función actancial. Como el relato se centra en X, la intriga recae enteramente en él. Cuando es capturado por la policía, tiene miedo del dolor físico, de las torturas. Desde el inicio de la novela, el escritor enfatiza este aspecto:

Porque el dolor físico le era inadmisible. Tan inadmisible que por no tolerar el dolor –ni siquiera la punzada de un dolor real, sino la intuición de la punzada–, se hallaba en el abominable presente, esperando el resultado de la Gestión (Carpentier, 1956: 1985, 48).

Es por miedo a las torturas que X delata a sus compañeros. Este dato revela una parte de la personalidad de X a tener en consideración, ya que remite al contexto histórico en el que Carpentier escribió sus novelas. En la década de los cincuenta, sesenta y mientras duró la Guerra Fría, en América Latina se gestaron numerosos intentos de revolución política y de lucha armada<sup>52</sup>. Al mismo tiempo, se desarrollaron diversas corrientes políticas que promovían la vía armada como el único camino para resolver los conflictos sociales, y postergaban la labor intelectual para épocas mejores<sup>53</sup>. Este conflicto es recurrente en buena parte de los textos de Carpentier, se observa en *El siglo de las luces* (Víctor Hughes presiona a Esteban a participar en las gestas revolucionarias), o en *La consagración de la primavera* (Enrique vive un conflicto interno que se resuelve cuando participa en un combate armado,

---

<sup>52</sup> Cuba en 1959, Guatemala en 1962, Colombia en 1964, Nicaragua en 1979, Granada en 1983.

<sup>53</sup> Estas ideas fueron impulsadas por intelectuales como Jean-Paul Sartre, Régis Debray y Trotsky. Éste, en sus textos sobre cultura y revolución, escribía: “Pero todo esto no vendrá (se refiere a la producción de arte) sino después de un largo y difícil período de transición, que todavía está ante nosotros. Y de lo que hablamos ahora es precisamente de ese período de transición (...) La revolución salvó la sociedad y la cultura, pero por medio de la cirugía más cruel. Todas las fuerzas activas se concentran en la política, en la lucha revolucionaria; lo demás queda relegado a segundo término, y todo lo que constituye un obstáculo es pisoteado sin compasión” (Trotsky, 2010: 156, 157).

defendiendo la Revolución cubana). *El acoso* no es una excepción. A pesar de que X tiene aspiraciones intelectuales, siente admiración por los hombres de acción:

Podían escribirme los intelectuales de mi provincia –asiduos contertulios de la sastrería, contempladores de la fuente a cuya sombra meditara Heredia– que los músculos eran necios y grande el espíritu. Yo envidiaba aquella carne ceñida a su contorno más viril, que vivía entre nosotros, inalterada por sus propios excesos, levitaba por la garrocha, volando sobre los obstáculos, arrojando jabalinas de guerrero antiguo (Carpentier, 1956: 1985, 113).

Sin embargo, al final del relato a X le traiciona su miedo al dolor físico. Es un intelectual que no puede ser un hombre de armas, lo cual le genera culpa. Independientemente de la causa que defienda sea justa o no, la culpa se orienta en la personalidad del protagonista: es un hombre físicamente débil.

Sobre este proceso de culpabilidad, el narrador dedica cinco episodios de los trece que forman el relato, es decir, una cuarta parte de la novela; y lo resuelve introduciendo elementos religiosos en la historia. Por ejemplo, la estancia en la casa de la vieja se convierte en una especie de purgatorio donde X libera su culpa. Hay un elemento interesante en esta cuestión que merece ser destacado. Carpentier critica la estrechez de la religión católica, particularmente cuando basa su fe en rituales (X acude a una iglesia católica para confesarse, pero le niegan la confesión cuando observan que posee un libro de santería). Esto no significa que Carpentier no imprima una visión católica (o cristiana) a su relato; de hecho, el protagonista reza reiteradamente el credo católico, lo que le proporciona una imagen cristológica. La relación entre X y Estrella, una prostituta, también constituye una analogía que remite a Jesús y María Magdalena, dos personajes fundamentales de la mitología cristiana. En realidad, lo que Carpentier propone es una forma de ecumenismo. Dios se revela a X a través de un ritual africano, pero lo hace transmitiendo una idea muy occidental: la vida tiene un fin y un propósito. En este sentido, la vida y la muerte son necesarios. Así resuelve el protagonista su culpa, aceptando su destino, aunque lo que le depare éste sea la muerte misma. Sólo entonces deja de tener miedo de ser asesinado.

Estrella también siente culpa de haber traicionado a X, pero a diferencia de éste ella no supera el miedo. En su última escena se le percibe trastornada:

Y le volvían sus plantos acerca de la Inquisición y las cosas que había dicho bajo amenaza; seguro que había delatado a alguien (Carpentier, 1956: 1985, 158).



### e) Desenlace

El conflicto se resuelve con el asesinato de X por parte de dos sicarios, bajo encargo de Hombre de Palacio. El asesinato se enfoca desde el punto de vista de X, lo que provoca cierto subjetivismo sobre los sucesos. Pero el hecho de que X escuche las mismas palabras que él utilizó durante su primer asesinato hace pensar que la ejecución ha sido ultimada por su propia organización criminal; lo que también constituye una manera de cerrar circularmente la historia.

## 3.2. Estudio de la trama

### a) Motivos

La tabla que se muestra a continuación refleja los motivos introductorios, ligados y libres:

Tabla 6. Motivos introductorios, ligados y libres de *El acoso*

	Motivos	Motivos introductorios	Motivos ligados	Motivos libres
1	X llega a La Habana.	Presencia del Taquillero.	Estrella delata a X.	X llega a La Habana para estudiar arquitectura.
2	X presencia la represión de una manifestación de estudiantes.		X es capturado por la policía.	X presencia la represión de estudiantes.
3	X se involucra en un grupo revolucionario.		X delata a sus compañeros.	X se incorpora a un grupo de revolucionarios.
4	El grupo revolucionario se transforma en un escuadrón de sicarios.		X es liberado.	El Taquillero vende la entrada para un concierto de Beethoven a X.
5	X recibe el encargo de asesinar al adversario político de un alto miembro del gobierno.		Hombre de Palacio intenta asesinar a X.	X paga la entrada con un billete falso.
6	Estrella delata a X.		X se esconde en casa de la vieja.	Taquillero visita a Estrella.
7	X es capturado por la policía.		La vieja muere.	Descripción de los asistentes al concierto de Beethoven (destaca la presencia de una mujer con un abrigo de zorro).
8	X delata a sus compañeros.		X se esconde en casa de Estrella.	Descripción de la personalidad de Estrella (tiene la costumbre de sentarse en las rodillas de los hombres).

9	X amenaza a Hombre de Palacio para que lo dejen libre.		X envía a Estrella a negociar con Alto Personaje.	Descripción del tiempo que X pasa escondido en casa de la vieja.
10	X es liberado.		X busca a Alto Personaje.	Descripción de cómo era la vida de X cuando llegó a La Habana.
11	Intentan asesinar a X.		X se esconde en un café	Recuerdo del primer asesinato de X.
12	X se refugia en casa de la vieja.		Sicarios identifican a X.	Descripción de la relación entre X y la vieja.
13	La vieja muere.		X se esconde en un teatro.	Descripción de cómo se siente X mientras se esconde de los sicarios.
14	X se esconde en casa de Estrella.		X es asesinado por dos sicarios.	X comprende el significado de Dios.
15	X envía a Estrella a negociar con Alto Personaje.			X reza el credo.
16	X busca a Alto Personaje para acordar la salida del país.			Taquillero toca la <i>Eroica</i> .
17	X encuentra a Becario.			X escucha la música de Taquillero.
18	Becario recibe la paliza de un hombre.			Descripción de la muerte de la vieja.
19	X se esconde en un café.			Deseo sexual asociado a la vieja.
20	Sicarios identifican a X.			Aparición de X en el funeral de la vieja.
21	X se esconde en un teatro.			Descripción de la iglesia parroquial.
22	X es asesinado por dos sicarios.			Descripción de la casa de Estrella.
23				Descripción de las emociones de Estrella.
24				Encuentro con Becario.
25				Comentarios sobre la prostitución.
26				Recuerdos de X cuando estuvo prisionero.
				Recuerdos del primer asesinato de X.

No se considera motivos ligados los acontecimientos que comprenden desde la llegada de X a la Habana hasta que comete el asesinato del adversario político de Hombre de Palacio, porque constituyen parte de la vida, de la biografía de X, es decir, no son estrictamente hechos que posibilitan el desarrollo de la acción. A igual que ocurre con el encuentro con Becario, este pasaje no tiene más función que mostrar la angustia, la ansiedad y la nostalgia de X. La delación de Estrella es lo que realmente inicia la ficción. El tema sobre el que se articula la novela es el acoso, la persecución de la que es objeto X. Si se observa la estructura de los motivos ligados, todos ellos se basan en la huida, el escape, la búsqueda de refugio del

héroe por un hecho que ha surgido anteriormente. El lector tendrá que ir descubriendo cuál es ese hecho, eso es lo que sostiene al relato.

También es posible identificar una serie de motivos libres, que tiene la función de proporcionar información al lector para que construya una idea del porqué de la fuga de X; son motivos que se repiten constantemente a lo largo del texto, se presentan a continuación:

1. La presencia de la mujer con abrigo de zorro durante el concierto de Beethoven.
2. Estrella tiene la costumbre de sentarse en las rodillas de los hombres.
3. X recuerda su primer asesinato por encargo.
4. El libro de oraciones que lleva consigo X.
5. El rezo de X.
6. La música de Beethoven (*La Eroica*).
7. Las gafas oscuras de X.
8. El billete falso de X.

Todos estos motivos libres son relevantes para construir el origen del relato. Tienen una función temporal, ya que los hechos no son presentados por el escritor de forma cronológica, y sirven para que el lector pueda ordenar los eventos secuencialmente.

La presencia de Taquillero es un motivo introductorio, a través de él se presenta la historia de X y Estrella, razón por la que consideramos que más que un personaje con sustancia e historia propia, sirve como introducción de la novela. De tal suerte que el primer episodio constituye un auténtico prólogo. Taquillero no sólo da conocer la historia de X, también presenta la de Estrella. Gracias a su visita a casa de Estrella se sabe que ella ha traicionado a X. El narrador, siendo coherente con la función que ejecuta Taquillero –como telonero del relato–, narra el último episodio desde su punto de vista. Él describe el asesinato de X, y por él se conoce la angustia y la desesperación en que queda sumida Estrella por haber sido desleal a su amante.

El período que se desarrolla desde el ocultamiento de X y su asesinato centra la acción de la novela. Básicamente, lo que mueve el texto (los motivos dinámicos) son las delaciones, tanto de Estrella como de X, que generan como consecuencia la persecución del héroe. Son motivos estáticos la liberación de X, pues el narrador sustituye la acción por descripciones de la ciudad de La Habana (Carpentier se enfoca en la representación de dos iglesias y narra los sentimientos de X.), así como de la sala de conciertos donde se ejecuta la obra de Beethoven, y donde asesinan al protagonista. En cuanto a los otros motivos estáticos, el enclaustramiento de X en la casa de la vieja y el refugio que le ofrece Estrella, sirven para desarrollar la biografía del protagonista. El deambular de X por La Habana refleja su estado de angustia,

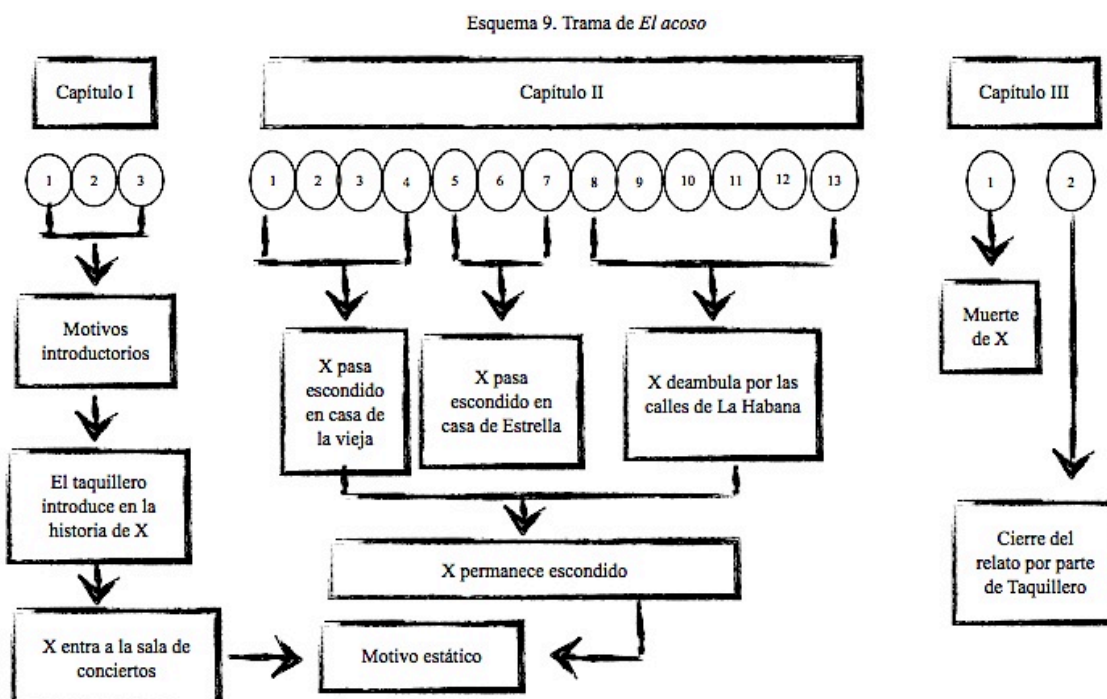
por lo que no constituye un motivo dinámico en sí mismo. La siguiente tabla muestra los motivos dinámicos y estáticos:

Tabla 7. Motivos dinámicos y estáticos de *El acoso*

	Motivos dinámicos	Motivos estáticos
1	Estrella delata a X.	Descripción de sala de concierto (entrada de X)
2	X es capturado por la policía.	Liberación de X.
3	X se encuentra a Becario	Descripción de la casa de la vieja
4	X es asesinado	Descripción de la casa de Estrella
5		Descripción de las calles de La Habana

## b) Exposición

Para identificar la exposición se muestra a continuación la forma en que el escritor presenta la trama. Es necesario tener en consideración que la exposición de la trama es diferente a la fábula.



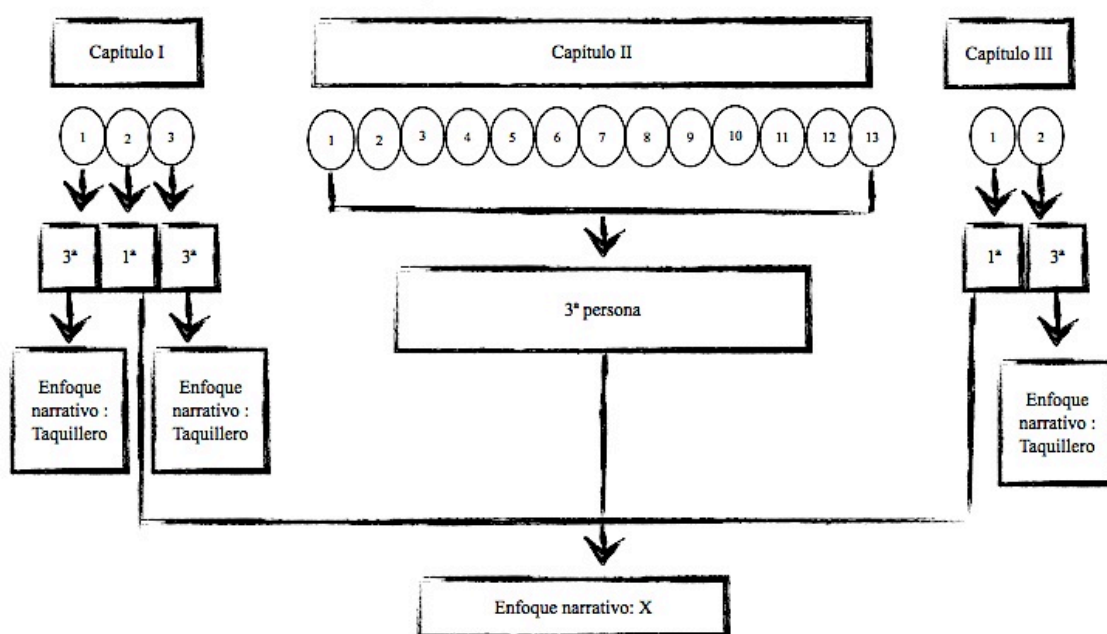
Como se ha mencionado anteriormente, la novela se centra en la etapa en la que X permanece escondido de sus asesinos. Mientras huye de los que quieren asesinarle, busca refugio en casa de la vieja, luego en casa de Estrella, para terminar deambulando por las calles de La Habana. El título de *El acoso* sintetiza la historia de un personaje que es perseguido por un pasado que no lo perdona, y que concluye con su muerte.

El primer contacto del lector con X tiene lugar cuando Taquillero lo observa entrando al teatro, intentando escapar de los sicarios. La última aparición transcurre cuando Taquillero lo ve muerto, una vez el concierto de Beethoven ha finalizado. Si bien ese primer contacto se establece cuando Taquillero lo ve entrar en la sala de conciertos, no se puede decir que exista una exposición retardada, porque el lector desconoce que X se encuentra huyendo de sus captores. De hecho, el lector no es consciente de lo que está sucediendo hasta el final, cuando Taquillero ve muerto a X, y es entonces cuando es posible atar cabos para deducir que X entró en el teatro al ser perseguido por los sicarios. Por lo tanto, el tipo de exposición es un desenlace regresivo, ya que el lector nunca posee la suficiente información para comprender la historia, ni tampoco existe una exposición clara por parte del autor para explicarla. Durante el relato nadie sabe nada, y la situación se descubre gracias a los motivos que se van repitiendo, lo cual ayuda a establecer una línea cronológica de la historia.

### c) Narrador

La instancia narrativa en *El acoso* se intercala entre la tercera persona y la primera. El siguiente esquema muestra el uso de la instancia narrativa en cada capítulo.

Esquema 10. Instancias narrativas en *El acoso*

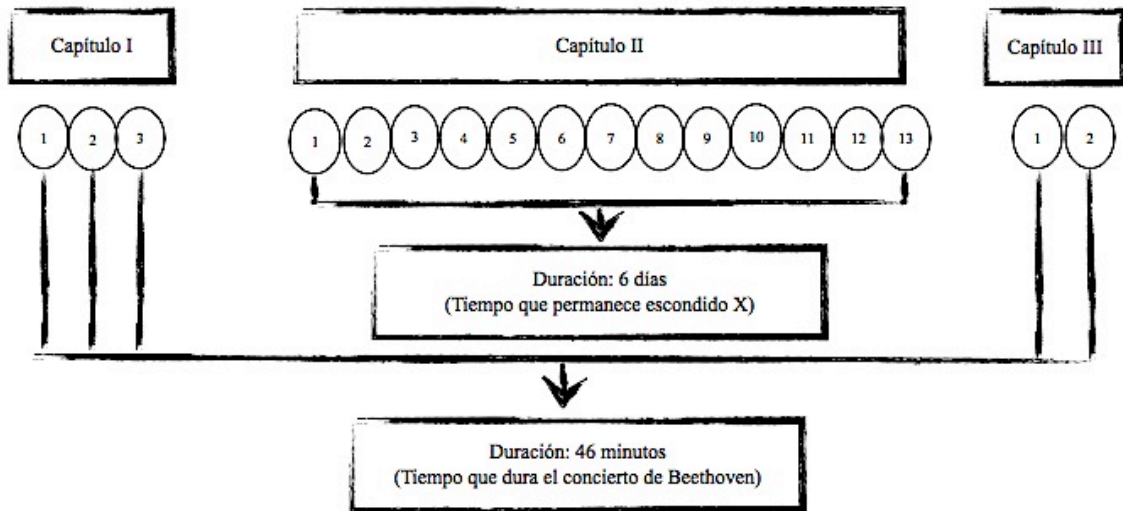


El enfoque narrativo se alterna entre el Taquillero y X. Los subcapítulos uno y tercero del primer capítulo, y el subcapítulo segundo del tercer capítulo están narrados desde el punto de vista del Taquillero, mientras que el resto lo hacen desde el punto de vista de X.

#### d) Tiempo

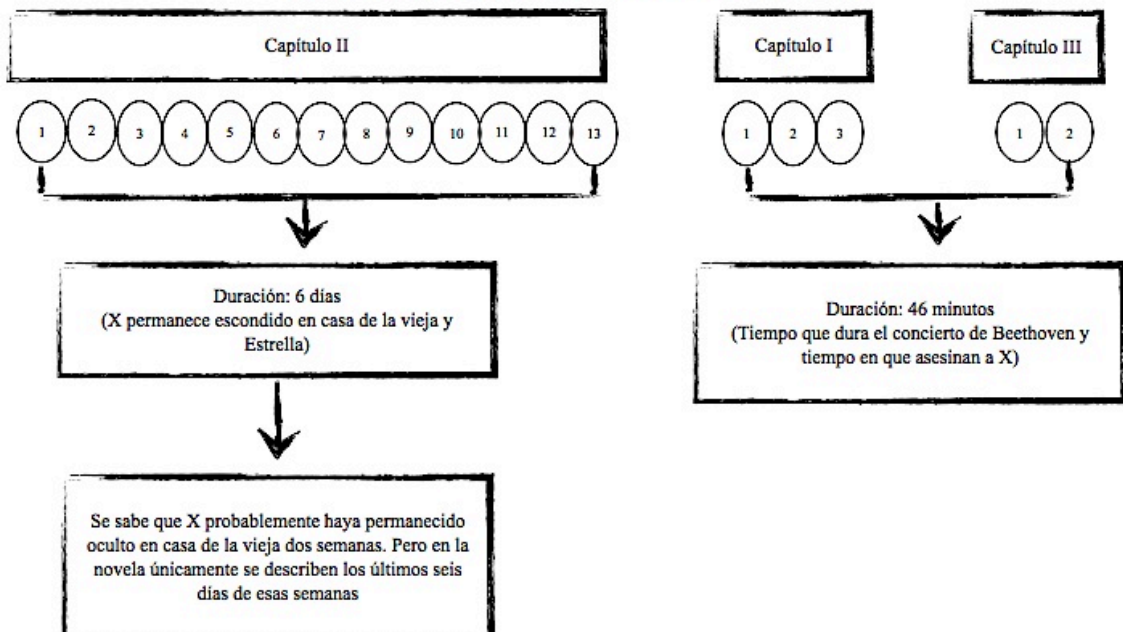
El uso del tiempo es fundamental en la novela, debido a la diferencia que se establece entre cómo sucedieron los hechos y cómo los presenta el escritor. En primer lugar se mostrará la línea temporal según son presentados los eventos por el narrador, para proceder posteriormente a exponerlos según acontecen desde el punto de vista causal-temporal.

Esquema 11. Orden de los hechos según el tiempo de la trama en *El acoso*

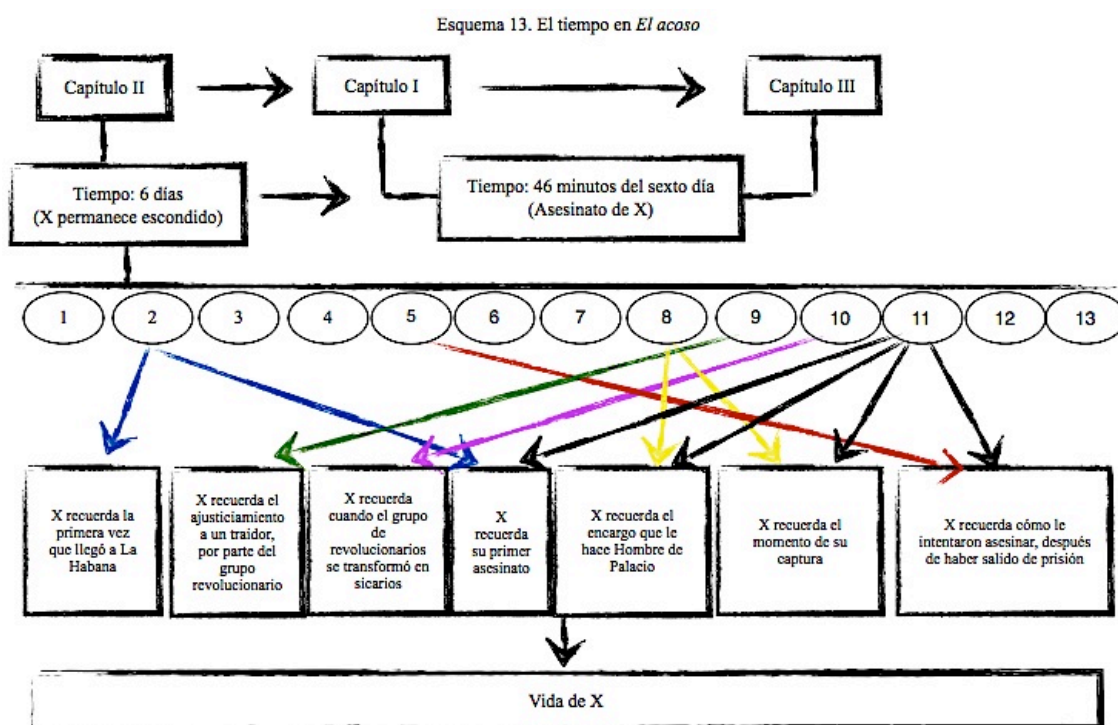


El orden cronológico de la fábula difiere de la trama, pues los hechos narrados en el capítulo uno y tercero suceden al final de los eventos del capítulo segundo, es decir, desde el punto de vista causal-temporal estos dos capítulos irían después del capítulo segundo. El esquema sería este:

Esquema 12. Orden de los hechos según el tiempo de la fábula en *El acoso*



Debido a que el tiempo de la trama y el tiempo de la fábula no coinciden, –recuérdese que en la fábula se cuenta la vida de X (es casi una biografía) y en la trama se relatan los últimos seis días de la vida de X–, Carpentier se ve en la necesidad de recurrir a secuencias retrospectivas. A continuación se esquematiza los momentos en que ocurren estos saltos en el tiempo:



Como se puede observar, el capítulo segundo se compone mayormente de secuencias retrospectivas. Se ha representado con diversos colores las flechas que relaciona cada subcapítulo con el evento que el protagonista trae a su memoria. Así se obtiene que durante el subcapítulo dos X recuerda dos sucesos: su llegada a La Habana y su primer asesinato (flechas azules); en el subcapítulo once son cuatro acontecimientos: su primer asesinato, el encargo de Hombre de Palacio, la captura de la policía y su intento de asesinato cuando sale de prisión (flechas negras). Estos recuerdos van construyendo la biografía de X como si fueran parte de un puzle, desde que llega por primera vez a La Habana hasta su salida de prisión, cuando ya es un terrorista.

El tiempo en el texto es señalado por indicaciones de intervalos que nos remiten a hechos que ocurrieron en el pasado, mientras se narra una situación presente. Por ejemplo, en



el siguiente pasaje el narrador describe la situación de X cuando está escondido en casa de la vieja, durante la narración se dice:

Y así eran dos días que llevaba sin comer, oculto entre aquellas cuatro grandes paredes despintadas y tibias, yendo del Westminster sin péndulo ni saetas, al baúl de cerraduras enmohecidas en cuya tapa se ostentaba todavía el papel donde su mano había escrito, cierto día, en espesos caracteres dibujados a punta de brocha de afeitar mojada en tinta china: POR EXPRESO (Carpentier, 1956: 1985, 46-47).

Con este fragmento se conoce que X lleva dos días oculto en casa de la vieja (luego se cuenta que lleva más tiempo escondido). Aporta además la información de que ha vuelto al hospedaje donde llegó por primera vez a La Habana, cuando aún era estudiante de arquitectura.

En *El acoso* las indicaciones temporales tienen un papel importante porque, como se decía, el orden temporal de la fábula no se corresponde con el orden temporal de la trama; ésta sucede durante los últimos seis días de la vida de X (el capítulo primer y tercero son los últimos cuarenta y seis minutos), mientras la fábula abarca toda la vida de X, desde que llegó a estudiar a La Habana. En ambos órdenes temporales las indicaciones del tiempo no son muy claras, esa es una de las razones por lo que la lectura resulta compleja, ya que se desconoce si los hechos están sucediendo en el momento presente o en el pasado. Un ejemplo de esto sucede en el subcapítulo once, donde se narra el encuentro entre X y un funcionario del gobierno. Mientras X se dirige al lugar de contacto va recordando diversos hechos de su vida (véase en el esquema las flechas negras asignadas a cuatro eventos). Tales secuencias retrospectivas se mezclan en la narración del tiempo presente, sin que existan indicaciones temporales claras que remitan al lector al pasado:

Y cuando el hombre desnudo, asido de su sexo, afirmó que no sabía más, lo devolvieron a su celda, con un cigarrillo en premio de su delación. Y fue nuevamente el encierro, con los pasos en el corredor y el miedo atroz de que todo volviera a empezar. Al amanecer, en recado enviado al Alcaide, pidió que se diera noticia de su prisión al Hombre de Palacio. Media hora después era puesto en libertad por orden de un Secretario del Despacho... (...) Aquella misma tarde, cuando se dirigía a la casa de Alto Personaje –casa que ahora sólo tenía paredes de aire– halló a tiempo el resguardo de una columna, para librarse de una andanada de balas, disparadas desde un automóvil negro, de plata oculta por una maraña de serpentinas –pues se estaba en carnavales. El perro despertó, y, mirando hacia las sombras de arriba, si dio a ladrar sin saña, monótonamente, con un ladrido tras otro ladrido, interrumpidos por pausas de girar sobre sí mismo, en busca de las inalcanzables pulgas de su cola rara (Carpentier, 1956: 1985, 128-130).

En este fragmento X recuerda dos acontecimientos: el momento en que lo liberan de las torturas y cuando intentan asesinarlo. Después, sin indicación alguna por parte de la voz narrativa (la instancia es en tercera persona), la narración pasa al tiempo presente, con la imagen del perro ladrando y rascándose las pulgas. Si esta parte del relato estuviera narrada en primera persona no habría necesidad de explicar el paso del pasado al presente, pero al desarrollarse en tercera persona se espera una indicación temporal y, al no producirse, la confusión de tiempos provoca una lectura más oscura. Ejemplos como éste suceden en diversas partes de la novela, por lo que se puede afirmar que el uso del tiempo es una herramienta orientada a buscar un efecto artístico en la narración.

#### e) Lugares

La mayoría de lugares son estáticos. Gran parte de la narración sucede en lugares cerrados: la casa de la vieja (el Mirador), la habitación de Estrella o la sala de conciertos. Sólo en la última parte de la novela se ve a X desplazarse (su vagabundeo), lo que imprime un poco de velocidad al texto.

#### f) Sistema de motivos

El sistema de motivos es compositivo, pues los objetos en el relato tienen funciones importantes. Se mostrarán algunos ejemplos:

1. La mujer con abrigo de piel de zorro. Tanto el Taquillero como X se fijan en la mujer con abrigo de piel de zorro, que aparece al principio y al final del libro. Su presencia tiene dos funciones. En primer lugar, gracias a ella se sabe que los hechos narrados en el capítulo uno y tercero suceden después del capítulo segundo, es decir, constituyen los últimos instantes de la vida de X, ya que al observar a la mujer con abrigo de piel el narrador está indicando que la escena transcurre de noche (la historia sucede en el Caribe, donde difícilmente se utiliza un abrigo durante el día, aunque su uso también indica las extravagancias propias de los de ricos caribeños). Asimismo, por la mujer de abrigo de piel también se sabe que X se sienta junto a ella durante el concierto y que, debido a que se le cae el abrigo durante el concierto, todos los allí presentes se dan cuenta de la presencia de X, lo que hace que éste se fije en el cuello marcado de acné de la persona que tiene delante de él. Esta situación sirve a su vez de pretexto para utilizar una secuencia retrospectiva, donde se informa al lector del primer asesinato de X por razones económicas, lo que permite darse

cuenta de que X es asesinado en el concierto por otros sicarios, muy probablemente sus antiguos camaradas.

2. El billete falso. El relato hace referencia a un billete falso en más de siete ocasiones. Tal evento ayuda no sólo a situar los hechos dentro del orden temporal, también a entender el orden causal de la fábula, debido a que con este objeto se llega a la conclusión de que Hombre de Palacio pagó a X con dinero falso por el asesinato encomendado. No obstante, esta idea sólo se infiere a partir de los siguientes eventos:

a. X paga la entrada al concierto con dinero falso.

b. El Taquillero paga a Estrella con el mismo billete falso que X utilizó para pagar la entrada al concierto de Beethoven. Estrella rechaza el dinero de Taquillero porque sabe de la falsedad del dinero. Anteriormente, X le había dado ese mismo billete para pagar un taxi que la llevaría a casa de Alto Personaje, y que el chofer del taxi rechazaría por reconocerlo como falso.

Lo mismo que sucede con la mujer del abrigo de piel de zorro, el billete falso es un objeto utilizado para ubicar los hechos cronológicamente dentro de la novela. En el capítulo primero se conoce que al rechazar Estrella el dinero de Taquillero, los eventos ahí descritos son posteriores a lo que ocurre en el capítulo segundo. Finalmente, en el último capítulo, el narrador describe irónicamente cómo uno de los policías termina apropiándose del billete falso de X.

3. Sinfonía de Beethoven. La Sinfonía *Eroica* de Beethoven es un motivo enfatizado constantemente por el escritor. *Eroica* es la sinfonía que tocan en el teatro cuando X entra a buscar refugio, una melodía que ya había escuchado recientemente. Gracias a esta referencia musical el lector va comprendiendo otras informaciones, como que el Taquillero es un aspirante a compositor (en el momento del concierto lee la biografía de Beethoven) y que todas las noches ensaya esa sinfonía en su habitación. A partir de entonces se sabe que el Taquillero vive al lado de donde X está escondido, es decir, cerca de la vieja, en el edificio moderno.

Al igual que los otros objetos, la *Eroica*, tiene la función de indicar al lector el orden temporal de los hechos. Así se infiere que X lleva escondido en casa de la vieja por lo menos dos semanas, pues de suponer que la vieja lo ha recibido mientras tenía buena salud, tiene que haber sido dos semanas antes de que Taquillero comprara la partitura de la sinfonía de Beethoven:

(...) hacía dos semanas –dos semanas exactas, pues que era el día de su cumpleaños, cuando, con el pequeño giro recibido del padre, se había regalado a sí mismo la “Sinfonía Eroica” (Carpentier, 1956: 1985, 39).

4. Libro de oraciones con la cruz de Calatrava que esconde rituales africanos. X lleva consigo un libro de oraciones de una antigua orden mística, la Orden de Calatrava que esconde rituales africanos. Durante todo el relato reza oraciones de ese libro, particularmente un extraño credo. La mención del libro no es casual, no es un simple accesorio. Cuando X busca un sacerdote con la finalidad de confesarse, el párroco observa el libro y le niega la confesión expulsándolo de la iglesia, lo que lleva a X a seguir deambulando en busca de refugio, hasta que es asesinado.

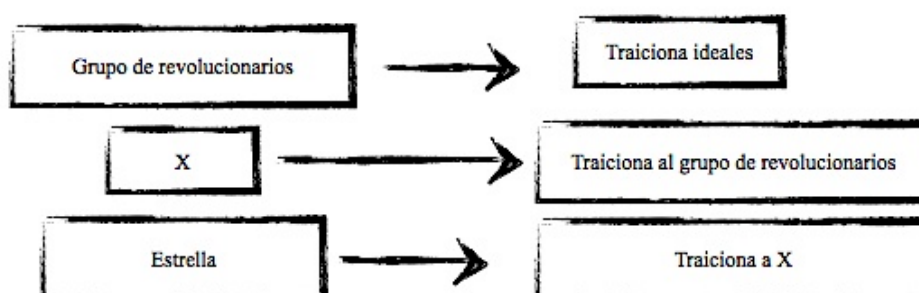
5. Estrella sentándose en las rodillas de los hombres. A pesar de que este motivo no constituye un objeto propiamente, la escena tiende a la objetivación. Si bien es cierto que con este pasaje el narrador podría estar transmitiéndonos algún aspecto psicológico de la personalidad de Estrella, como que fue abusada sexualmente cuando era niña, tal propósito se queda en la ambigüedad, ya que el escritor no profundiza en la personalidad de sus protagonistas, a excepción de la de X. En todo caso, este fragmento, como los otros citados, sirven para que el lector pueda entender el vínculo causal entre Taquillero y X. Así es como se infiere que Taquillero es cliente de Estrella, ergo que ella es una prostituta (al principio del texto no se especifica que Estrella ejerce la prostitución) y que guarda algún tipo de relación con X. Al mismo tiempo, cuando Taquillero visita a Estrella se conoce que es ésta quien ha denunciado a X a la policía.

No se puede afirmar que el paisaje y el ambiente sean significativos en la novela, pues casi toda la atmósfera del relato son referencias a objetos. Dado que estos tienen una función en la trama y en la fábula (ya sea causal o temporal), tienden a desviar la atención del lector. Sin embargo, tampoco se puede decir que sean falsas motivaciones, puesto que los objetos tienen un propósito en la narración, de no fijarse en ellos sería imposible construir el relato, entender qué está contando el escritor. El problema reside en el equilibrio. Carpentier hace demasiado énfasis en los objetos, y si a ello se agrega que la mayoría de motivos son estáticos (el grueso de la novela se concentra en el momento en que X permanece escondido en casa de la vieja), los objetos opacan (ocultan) las acciones de los protagonistas. De esta manera, resulta más sencillo que las imágenes de la mujer con abrigo de piel de zorro, los rezos de X o la sinfonía de Beethoven queden retenidos en la memoria del lector que la historia de X.

g) Identificación del héroe

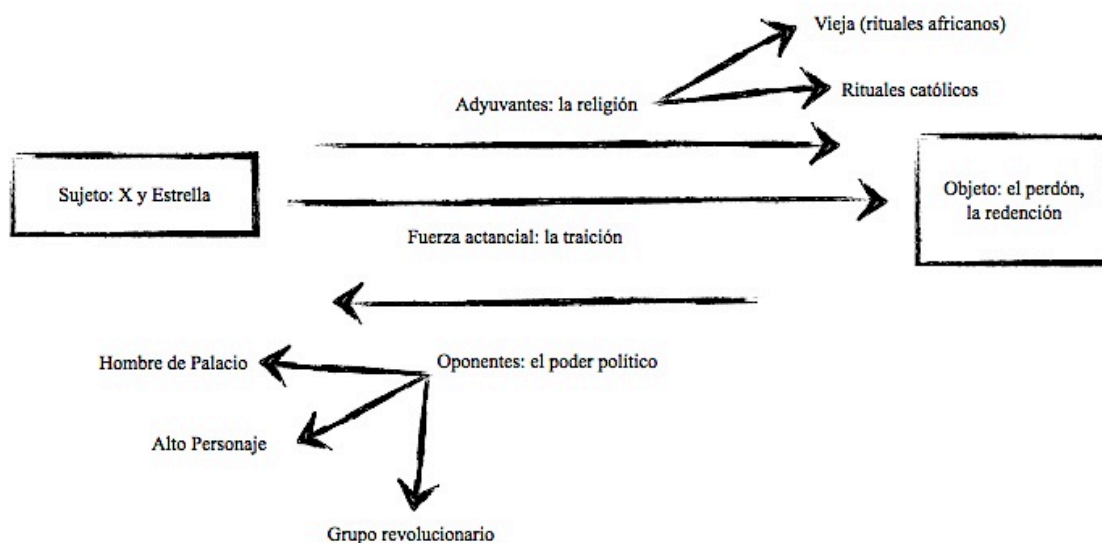
El motivo más frecuente de la trama es la traición: el grupo revolucionario traiciona sus ideales al convertirse en asesinos a sueldo; X traiciona al grupo revolucionario al delatarlos a la policía para poder salvarse; y Estrella traiciona a X para evitar ir a la cárcel. Estas relaciones podrían esquematizarse así:

Esquema 14. Motivos más frecuentes en las relaciones entre los personajes



Más que el acoso –título del libro– la traición constituye el tema central de la novela. La traición no se produce hacia el otro, sino hacia uno mismo; por ello no se puede hablar de deslealtad. La religión interviene como un elemento importante para poder modificar la situación al proporcionar a los protagonistas la redención. Las fuerzas actanciales quedan representadas en el siguiente esquema:

Esquema 15. Estructura actancial de *El acoso*



Las fuerzas ayudantes para que X y Estrella consigan su propósito (el perdón) se encuentran en la religión. La revelación de Dios a X se produce gracias a un ritual africano (el del tabaco), situación que contrasta con la expulsión de X de la iglesia, donde acude para buscar refugio. Aún así, la religión es para X y para Estrella (cada vez que se va a acostar con un cliente ella acostumbra a poner un paño sobre la imagen de la virgen de la caridad) un medio para poder dejar de sentirse traidores. El poder político, en cambio, se presenta como el obstáculo para que X y Estrella encuentren la redención pues, en cierta manera, es el sistema político el que convierte a los protagonistas en revolucionarios, terroristas y prostitutas.

#### h) Procedimiento de la trama

Por el uso de monólogos interiores, de secuencias retrospectivas y de motivos recurrentes, se puede decir que la construcción de la trama se circunscribe a las novelas vanguardistas de principios del siglo veinte, por lo que se puede afirmar que su procedimiento es típico de los textos que aspiran a innovar, a ser vanguardia.

Se debe mencionar que el orden temporal y causal se encuentran desequilibrados. Prevalece el orden temporal de la historia (más importante que saber quién, cómo y por qué mataron a X, es saber quién es X), haciendo que la intriga de la novela recaiga en elementos lingüísticos (secuencias retrospectivas, monólogos interiores, motivos recurrentes) y no en el orden causal de los hechos. Si el escritor no recurriera a estas técnicas la novela sería la biografía de X, es decir, no se estaría ante una novela en toda la regla. Para que esto no suceda,

Carpentier desarrolla su labor artística en la manera de enunciar, de presentar el relato, y no en los hechos causales que la componen. En este sentido, su relato es ideológico, se mueve más por una ley que él impone a los personajes que por la causalidad de las acciones. La regla de comportamiento de los personajes es la culpabilidad, y la manera de encontrar alivio a esa culpabilidad es la religión (o espiritualidad).

Tanto X como Estrella se sienten culpables por haber traicionado. X vive sumido en el alcohol, como consecuencia del peso que le supone asesinar por razones económicas. La delación a sus compañeros viene a sumarse a su estado de vida frustrada, sin sentido. Dentro de la tradición católica (cristiana), el pecado se entiende como un “estado”, una situación<sup>54</sup>, y la culpa no es más que la conciencia de ese estado. En la novela, los motivos religiosos (el credo, la oración que constantemente reza el protagonista) autoriza a interpretar el estado de culpabilidad de X como un pecado. X no logra cambiar tal situación mediante una acción, sino a través de la “revelación de Dios”, un discurso religioso. De ahí que la transición de una situación a otra sea una ley dentro la novela, un imperativo del escritor, en vez del resultado de las situaciones que se generan en el interior del texto. Lo mismo puede decirse de Estrella, que vive a la espera del amor. Cuando conspira contra el hombre que ama queda en un estado de culpa permanente. No obstante, a diferencia de X, que encuentra el perdón en la muerte<sup>55</sup>, Estrella sigue con vida, en un estado de infinita culpabilidad.

---

<sup>54</sup> “El pecado es propiamente la oposición o aversión de la voluntad del hombre con relación a la voluntad de Dios. Su noción se distingue, pues, de la simple falta moral por la intervención de una consideración expresamente religiosa. Los teólogos protestantes han subrayado no sin razón que en la Biblia el pecado como tal no se opone tanto a la virtud cuando a la fe (...) El pecado no aparece simplemente como una acción aislada, sino como un estado en el que el hombre está sumido, estado que se remonta a los orígenes mismos de la humanidad, y más aún como una potencia profundamente misteriosa que nos mantiene en una verdadera esclavitud mientras no viene Cristo y nos regenera el don de su Espíritu” (Bouyer, 2007: 522-523).

<sup>55</sup> Bouyer establece la siguiente relación entre pecado y muerte: “A esto debe añadirse la estrecha conjunción establecida por el apóstol entre muerte y pecado (...) Supone que la muerte no es sólo un estado físico, sino un signo de maldición que el pecado encierra en sí mismo. La vida, la vida en plenitud, indisolublemente física y espiritual, era el fin que Dios se proponía crear al hombre. Pero el pecado manifiesta su malicia en que produce la muerte. En cambio la muerte no es sólo un castigo del pecado previsto por Dios: en la cruz de Cristo, ofrecerá ocasión para reparar el pecado” (Bouyer, 2007: 523-524).

#### 4. *El siglo de las luces* (1962)

##### 4.1. Estudio de la fabula

###### a) Acontecimientos

*El siglo de las luces* narra la vida de Esteban, Víctor Hughes y Sofía (y de manera tangencial la de Carlos que, al igual que Taquillero en *El acoso*, tiene la función de introducir el relato al lector). El padre de Carlos y Sofía muere, dejándolos en situación de orfandad. Ligado a ellos se encuentra su primo Esteban, que ha sido criado como un hermano más. Los tres niños crecen sin el cuidado de un adulto, encerrados en su gran mansión de La Habana, viviendo entre juegos y mundos imaginarios.

Un día aparece frente a su casa Víctor Hughes, un personaje carismático que se gana la confianza y la simpatía de los adolescentes. Víctor Hughes cura el asma que venía aquejando a Esteban desde su infancia, gracias a su amigo mulato, el médico Ogé. Mientras los dos se encuentran en La Habana, las autoridades de la isla dictan orden de captura contra ellos. Sofía decide ayudarlos a escapar, entre tanto, estalla una revuelta de esclavos en Santo Domingo. Víctor Hughes pierde su casa a causa de la rebelión y se ve forzado a regresar a Francia. Ogé, en cambio, permanece en Santo Domingo, apoyando la revolución de los esclavos. Esteban parte con Víctor Hughes a París, mientras Sofía y Carlos se quedan en La Habana.

Esteban es testigo de la Revolución francesa y, pasado un tiempo, se embarca con Víctor Hughes rumbo a las Antillas para trasladar el decreto de libertad a los esclavos que los colonos franceses se oponen a acatar. Una vez en las Antillas, Esteban participa en las campañas militares de Víctor Hughes, que finalmente se hace con el control político y militar de la isla de Guadalupe. Con el tiempo, Hughes convierte Guadalupe en un territorio prospero económicamente; pero Esteban, también, presencia la decadencia del libertador, que se va transformando en dictador hasta que los colonos lo expulsan de la isla. Cansado y decepcionado, Esteban regresa a Cuba. Ahí se encuentra con que Carlos ha retomado el negocio de su padre y Sofía se ha casado con un irlandés.

Una epidemia en la isla mata al esposo de Sofía, que siempre había estado enamorada de Víctor Hughes. Ésta decide buscarlo en una isla de las Antillas donde Hughes se ha hecho con el poder. Mientras, en La Habana capturan a Esteban por ser el autor de panfletos independentistas. Lo envían prisionero a Ceuta. Pasado un tiempo, Sofía se desencanta de



Víctor Hughes. Lo abandona y parte a España para ayudar a Esteban a recuperar su libertad. Consigue un indulto en Madrid, donde tiene lugar la revuelta del Dos de mayo contra los franceses. Ambos participan en la rebelión y mueren en los eventos. En cambio, Víctor Hughes muere de viejo en Guadalupe.

Los hechos se esquematizan de la siguiente manera:

1. Muerte del padre de Carlos y Sofía.
2. Carlos, Sofía y Esteban conocen a Víctor Hughes.
3. Ogé cura a Esteban de sus ataques de asma.
4. Orden de captura contra Ogé y Víctor Hughes.
5. Los chicos ayudan a escapar a Ogé y a Víctor Hughes.
6. Revuelta de esclavos en Saint Domingue.
7. Víctor Hughes regresa a Francia.
8. Esteban participa en la Revolución francesa.
9. Esteban y Víctor Hughes parten a las Antillas.
10. Víctor Hughes se hace con el control militar y político de Guadalupe.
11. Víctor Hughes se convierte en dictador.
12. Víctor Hughes envía a Esteban como escribano en un barco corsario.
13. Los colonos de Guadalupe destituyen a Víctor Hughes.
14. Esteban se encuentra con Billaud, antiguo amigo de Víctor Hughes, para ayudarlo a abandonar Surinam.
15. Esteban regresa a Cuba.
16. Una epidemia se desata en la isla. El esposo de Sofía muere.
17. Sofía abandona la isla en busca de Víctor Hughes.
18. Capturan a Esteban y lo envían a Ceuta.
19. Sofía y Víctor Hughes se encuentran en Cayena.
20. Se restablece la esclavitud en las colonias francesas.
21. Víctor Hughes enferma.
22. Sofía abandona a Víctor Hughes.
23. Sofía libera a Esteban.
24. Revuelta del Dos de mayo en Madrid.
25. Esteban y Sofía participan en la rebelión del Dos de mayo, ambos mueren
26. Víctor Hughes muere en Guadalupe.

La conexión causal entre los hechos es débil, presente tan sólo en los siguientes momentos:

1. La orden de captura contra Víctor Hughes y Ogé, que los obliga a marcharse de la isla.
2. El estallido de la revuelta de los esclavos en Santo Domingo, que tiene como consecuencia la quema del negocio de Víctor Hughes, situación que le fuerza a marcharse a Francia (y a Esteban con él).
3. La epidemia que se desata en Cuba, que provoca la muerte del esposo de Sofía. Entonces, Sofía va en busca de Víctor Hughes.
4. El encuentro de propaganda revolucionaria en la casa de Esteban, que tiene como efecto que lo envíen a Ceuta. Sofía irá a buscarlo.
5. La revuelta en Madrid contra los franceses, que provoca que Esteban y Sofía se sumen a ella y desaparezcan.

El resto de eventos son conexiones temporales, lo que permite seguir la evolución de los personajes como una especie de biografía, particularmente en el caso de Víctor Hughes.

#### b) Situaciones

El exordio de la novela lo constituye el momento en que aparece Víctor Hughes. Los primeros tres subcapítulos describen la vida infantil de Carlos, Esteban y Sofía. Un mundo dominado por el juego y la imaginación. La aparición de Víctor Hughes viene a trastocar ese mundo. En un primer momento, Hughes ofrece la posibilidad real de un mundo de ensueño<sup>56</sup>; esa ilusión es la que lleva a Esteban a acompañarlo en sus aventuras por Francia y sus proyectos militares por las Antillas. Sofía también se ve seducida por Hughes. Posteriormente, la ilusión se va transformando en pesadilla. Una vez Víctor Hughes desaparece de sus vidas, se cierra el ciclo de vida de los personajes.

Los personajes principales son: Víctor Hughes, Esteban, Sofía, Carlos, Ogé, Billaud, Brottier, Sieger y Collot d'Herbois.

---

<sup>56</sup> En cierto momento Víctor Hughes es representado como si fuera un unicornio, símbolo de la utopía: “Una tarde le señalaron un extraño pez al que llamaban Unicornio del Mar –lo cual le hizo recordar la primera aparición de Víctor en la Casa de las Aldabas” (Carpentier 1962: 2008a, 273). Víctor Hughes también viene a representar la pérdida de la inocencia.

- Víctor Hughes, Esteban y Sofía

Víctor Hughes, Esteban y Sofía constituyen los tres principales personajes del relato. Esteban y Sofía son primos y su relación transita entre un matiz maternal, pasando por un vínculo erótico, para finalizar en una relación platónica, ambigua.

Víctor Hughes guarda con Esteban una relación de camaradería (viven juntos en París), pero poco a poco va cambiando (se va aislando, ensimismando), mientras el poder lo va transformando. El narrador le llama “Investido de Poderes”<sup>57</sup> y, en algunas ocasiones, se le describe como una especie de Robespierre<sup>58</sup>. Víctor Hughes es un ser enérgico, podría decirse que representa la filosofía del superhombre de Nietzsche, pues posee energía y voluntad. Sin embargo, esta cercanía con el poder lo lleva a ser un tipo contradictorio, incoherente. Víctor Hughes traslada el decreto de la libertad a las colonias francesas, está dispuesto a hacer valer esta ley con fuerza y violencia, incluso con el terror (junto al decreto viaja la guillotina, que la pone en práctica contra traidores y opositores); pero cuando gobierna Guadalupe permite que sus capitanes puedan esclavizar a negros encontrados en alta mar, y los vendan a las colonias holandesas. De la misma manera, cuando es gobernador de Cayena no presenta ninguna objeción cuando Francia reinstala la esclavitud en los territorios de ultramar.

En la relación entre Víctor Hughes y Esteban, el primero encarna la acción política, el segundo el idealismo. De ahí que cuando Esteban reclame a Víctor Hughes una revolución diferente, éste le diga que las revoluciones no se hablan, se hacen; o lo que es lo mismo, no se piensan, se participan. No se debe pensar que esta relación entre idea (Esteban) y acción (Víctor Hughes) sea una correspondencia entre el bien y el mal. Si bien el escritor se decanta con enorme simpatía por Esteban, ambas posturas plantean un dilema en relación con las revoluciones, la política y la praxis.

Esteban también es un personaje contradictorio. Participa en la orgía sexual con las esclavas liberadas por el capitán Barthélemy (en realidad es una violación), pero se ofende cuando son vendidas a las colonias holandesas. Su principal contrariedad es que carece de la fuerza y la voluntad de Víctor Hughes. Si Víctor Hughes es una parodia de Robespierre, Esteban lo es de Chateaubriand. Al final de sus días no quiere saber nada de política y se encierra a leer libros de viajes, entusiasmado con el *Genio del Cristianismo*, 1802. Por último,

---

<sup>57</sup> “(...) cuando apareció Víctor Hughes, en gran atuendo de Comisario (...) Esteban observó que los hombres, al verlo, guardaban un repentino silencio (...) El Investido de Poderes era temido. Acaso se gozaba en saberse temido (Carpentier, 1962: 2008a, 322, 323).

<sup>58</sup> (...) entre el Incorruptible [en referencia a Robespierre], tal como se le veía en el cuadro del camarote (...) Víctor Hughes resuelto a agrandar su propia estampa, ajustándose a la estatura hipostática de quien era ya calificado, en periódicos americanos, de “Robespierre de las Islas”... (Carpentier, 1962: 2008a, 329, 382).

después de sus viajes, el lector encuentra a un hombre que ha perdido la fe en el humanismo, en las ideas, pues cree que la vida es algo que está en constante cambio, donde no caben las ideas sempiternas: “La fe en algo que cambia de aspecto cada día les dará grandes decepciones” (Carpentier, 1962: 2008a, 487), le dice Esteban a Sofía.

Si Esteban parece un hombre derrotado en vida, Víctor Hughes representa lo contrario. Es un hombre que triunfa pero pierde en espiritualidad; de hecho, nunca es derrotado, sobrevive a la enfermedad, y el lector ni siquiera presencia su muerte. Por el epígrafe se sabe que muere de viejo en Guadalupe, la isla que él forjó con su voluntad, mientras Esteban muere en Madrid, lejos de Cuba. A pesar de que el escritor se inclina por el camino de Esteban, la dicotomía en torno a las revoluciones no se resuelve del todo, pues de aceptar la vía de Esteban significaría enajenarse del mundo, y de optar por Víctor Hughes habría que aceptar que la corrupción y decadencia acompañan inevitablemente al ejercicio del poder.

En cuanto a Víctor Hughes y Sofía, estos mantienen una relación erótica y sexual. A veces también se genera la impresión que tienen una relación paterno filial (Sofía es una adolescente, mientras Víctor Hughes es un hombre mayor)<sup>59</sup>:

(...) Víctor se daba a aconsejarla: apenas tuviera edad para hacerlo, ella y su hermano debían deshacerse del Albacea, confiando el manejo de sus intereses a una persona más capaz, que diese mayores vuelos al negocio (...) Tal parece que estuviera hablando mi santo padre, que Dios tenga en su gloria, decía Sofía (Carpentier, 1962: 2008a, 238).

Víctor Hughes hace sentir a Sofía una mujer deseada, marcando así el fin de su infancia<sup>60</sup>:

(...) veíase Sofía arrastrada hacia un peligro tal vez mayor: el de sentirse aludida por la voz que desde las sombras le hablaba –a veces con intolerable dulzura– abriéndole las puertas de un mundo ignorado. Aquella noche habían terminado los juegos de la adolescencia (...). Pero un hecho rebasaba, en importancia, el derrumbe de las murallas, la ruina de los campanarios, el hundimiento de las naves: había sido deseada (Carpentier, 1962: 2008a, 245, 248).

---

<sup>59</sup> También en alguna ocasión el narrador dice que la relación entre Sofía y su padre no era buena: “Y esa irritación contra el servidor indiscreto se le acrecía al advertir que las palabras del negro le daban un razón para confesarse que nunca había amado a su padre, cuyos besos olientes a regaliz y a tabaco, desgastadamente largados a su frente y mejillas cuando se le devolvía al convento después de tediosos almuerzos, dominicales, le habían sido odiosos desde la pubertad (...) Y saltando sobre una butaca arrimada a la pared, descolgó un gran retrato del padre, para arrojarlo al suelo con tal saña que el marco se separó del bastidor” (Carpentier, 1962: 2008a, 233, 255).

<sup>60</sup> A pesar de que Carpentier utiliza el tópico de la atracción sexual (padre-hija y madre-hijo en el caso de Esteban y Sofía), Víctor Hughes viene a encarnar el mundo adulto que Esteban y Sofía deben aceptar o rechazar.

Mientras Esteban y Víctor Hughes están en Francia y llevan a cabo todas sus aventuras en las Antillas, Sofía se casa con Jorge, pero cuando éste muere, ella va en busca de Víctor Hughes. El narrador dice que Sofía recibe una carta de Víctor Hughes, pero nunca se revela el contenido. Al parecer, las razones de esta repentina búsqueda se deben a que Sofía, al igual que Esteban, hubiera querido partir con Víctor Hughes la primera vez. Su casamiento con el irlandés no es más que parte de las convenciones sociales que había que seguir. Rotas estas convenciones, Sofía decide emprender el mismo viaje que hizo en su día Esteban y, al igual que él, termina desencantada con Víctor Hughes y sus múltiples contradicciones. Sin embargo, a diferencia de Esteban, ella encuentra sentido a su viaje –y su vida–: “Le parecía que su ser se había tornado útil, que su vida, por fin, tenía un rumbo y un sentido” (Carpentier, 1962: 2008a, 543). Mientras Esteban pierde la fe, la certidumbre de creer en algo, Sofía sigue queriendo conservarla: “Quiero volver al mundo de los vivos; de los que creen en algo” (Carpentier, 1962: 2008a, 567). Y es que según Carpentier las revoluciones (para ser perfectas) necesitan creer en algo, incluso en un dios:

Sacado de sus reflexiones intemporales por un toque de corneta arrojado desde lo alto de la fortaleza, pasó bruscamente a pensar que la debilidad de la Revolución, que tanto atronaba el mundo con las voces de un nuevo Dies Irae, estaba en su ausencia de dioses válidos. El Ser Supremo era un dios sin historia. No le había surgido un Moisés con estatura suficiente para escuchar las palabras de la Zarza Ardiente, concertando una alianza entre el Eterno y las tribus de su predilección. No se había hecho carne ni había habitado entre nosotros. A las ceremonias celebradas en su honor faltaba la Sacralidad; faltaba continuidad de propósitos, la inquebrantabilidad ante lo contingente e inmediato que inscribía, en una trayectoria de siglos, al Lapidado de Jerusalem con los cuarenta Legionarios de Sebastés (Carpentier, 1962: 2008a, 439).

Por el contrario, Víctor Hughes cae en desgracia por no creer en nada, o dicho de otra manera, porque su revolución ha dejado de tener ideales: “La revolución se desmorona. No tengo ya de qué agarrarme. No creo en nada” (Carpentier, 1962: 2008a, 422-423). Aunque, hay que prestar atención, que para el escritor la fe no es únicamente creer en una abstracción, sino en algo que forma parte de la propia vida. Por ejemplo, a diferencia de Sofía, Esteban quiere permanecer alejado de la vida. El papel de Sofía en esta relación de tres es mostrar las afinidades del escritor, pues confirman el papel negativo de Víctor Hughes y, de alguna manera, la redención de Esteban, ya que al final es Sofía quien lo arrastra a participar en las revueltas de Madrid. Aun así, el hecho que tenga que utilizar dos personajes para neutralizar la imagen de Víctor Hughes, confirma la fuerza de este personaje y, por otra parte, la visión ideológica que el escritor desea imponer al relato.

- Carlos

Carlos es el hermano de Sofía. Con él se introduce la narración y con él finaliza. A través de sus ojos se observa la llegada del barco Arrow a La Habana, que saca a Esteban de su hogar y lo trae también de regreso. Por Carlos se conoce la muerte de Esteban y Sofía. Carlos no constituye un auténtico personaje, su participación en la intriga es mínima. Se desarrolla únicamente como alguien que no quiere seguir los pasos de su padre (él quería ser músico), pero que termina retomando las riendas del negocio. Carlos, como el personaje de Taquillero en *El acoso*, presenta y concluye la narración, dando la impresión de que es él quien cuenta la historia.

- Ogé

Ogé es médico, mulato, educado en París. Proviene de una buena familia de Santo Domingo. En un primer momento se muestra la gran amistad entre él y Víctor Hughes, pues comparten una misma visión política, con la diferencia que Ogé tiene creencias religiosas (estas creencias son las que al final del viaje Esteban admira de Ogé). Ogé desempeña en la narración el mismo papel que Sofía y Esteban, sirve para opacar la figura de Víctor Hughes, aunque, como se ha dicho anteriormente, esto sólo revela el poder del personaje de Víctor Hughes y el control del escritor para imponer su visión ideológica a la narración.

- Billaud, Brottier, Sieger y Collot d'Herbois

A excepción de Brottier y Sieger, el resto de personajes participan en la Revolución francesa, primero del lado de los jacobinos para luego cambiarse de bando y convertirse en contrarrevolucionarios (Billaud y Collot d'Herbois apoyan el golpe de estado de 1794). En la novela terminan exiliados en la Guyana, y Collot y Brottier mueren trágicamente. Los cuatro personajes tienen la función de mostrar las contradicciones del poder, pues si en un principio son entusiastas partidarios de la igualdad étnica, terminan sus días perpetuando el racismo. Billaud, el amigo al que ayuda Víctor Hughes, se convierte en esclavista a pesar de tener una esposa negra.

Si Ogé, Sofía y Esteban muestran el tono favorable del escritor hacia una revolución espiritual, Billaud, Brottier, Collot d'Herbois y Víctor Hughes encarnan el lado oscuro y

pragmático del poder. No obstante, y a pesar de los juicios morales evidentes por parte del narrador (los cuatro personajes reafirman la decadencia moral en que se convierte Víctor Hughes), no deja de haber un elemento trágico en ellos pues, de alguna manera, son víctimas de la historia<sup>61</sup>. Cuando Billoud le dice a Collot que mantenga su dignidad porque ha estado a la altura del deber<sup>62</sup>, en realidad lo que le quiere decir es que han estado al nivel de la historia. Pero, al mostrar las contradicciones en las que estos personajes caen (de libertinos pasan a ser esclavistas y racistas, y de jacobinos a contrarrevolucionarios), Carpentier está mostrando una alegoría de la derrota del pensamiento, de la Ilustración, del Siglo de las luces y, en cierta manera, de la necesidad de volver a creer en Dios (no en el dios institucional, sino en una nueva manera de ser religioso). No es que Billaud y los demás personajes sean malos o buenos, únicamente representan la derrota de ese momento histórico en que se creía que la razón del hombre era suficiente para conducirlo por el buen camino. Billaud y Víctor Hughes son hombres de la época, y deben sucumbir con ella, su error es no haberlo hecho. Eso es lo que el posadero, Haugaurd, le dice a Esteban: “Es cierto que fueron grandes franceses –dijo Haugaurd–. Lo malo es que siguen vivos en una época que no es la suya. Son como gente de otro mundo” (Carpentier, 1962: 2008a, 432).

### c) Conflicto

El conflicto entre los personajes surge a partir de las relaciones que cada uno tiene con los eventos políticos, particularmente con la idea de la revolución. Básicamente, el conflicto se centra en tres personajes: Esteban, Sofía y Víctor Hughes. En un primer momento, la noción de revolución en Esteban y Sofía es de progreso, ciencia y humanismo:

La revolución estaba en marcha y nadie podrá detenerla (...) Esteban lograba arrancar, de paso, algunos conceptos precisos: “Hemos rebasado las épocas religiosas y metafísicas; entramos ahora a la época de la ciencia”. “La estratificación del mundo en clases carece de sentido” (Carpentier, 1962: 2008a, 260).

Destaca sobre todo la idea de un mundo mejor (utopía):

---

<sup>61</sup> De las relaciones económicas ya que las riquezas de las colonias dependían del tráfico de esclavos. Hugh Thomas en su historia de Cuba escribe: “La esclavitud y el tráfico de esclavos, aunque este último era ilegal, eran las instituciones sobre las que se asentaba la riqueza y la dictadura” (Thomas: 2011: 113). Si bien el comentario es en relación con Cuba, lo mismo se puede aplicar para la mayoría de las colonias del Caribe de la época.

<sup>62</sup> “No estás en un escenario –le gritaba–. Guarda al menos tu dignidad pensando que, como yo, has cumplido con tu deber” (Carpentier, 1962: 2008a, 432).

Dos días transcurrieron en hablar de revoluciones, asombrándose Sofía de lo apasionante que le resultaba el nuevo tema de conversación. Hablar de revoluciones, imaginar revoluciones, situarse mentalmente en el seno de una revolución, es hacerse un poco dueño del mundo (...) Es tan evidente que tal o cual privilegio debe ser abolido, que se procede a abolirlo; es tan cierto que tal opresión es odiosa, que se dictan medidas contra ella; es tan claro que tal personaje es un miserable, que se le condena a muerte por unanimidad. Y, una vez saneado el terreno, se procede a edificar la Ciudad del Futuro (Carpentier, 1962: 2008a, 262).

Cuando Esteban parte a Francia se siente alegre porque va a formar parte de una revolución, pero el protagonista empieza a sospechar del júbilo revolucionario. Esteban considera que las revoluciones no son producto de una fuerza colectiva, menos aún que se deban a ideales de justicia, las entiende más bien como fruto de los juegos de poder, cuyas razones e intereses escapan a la comprensión del hombre común<sup>63</sup>. En un momento dado Esteban siente que la Revolución francesa lo supera, se da cuenta que no es capaz de influir en ella, que no es más que un instrumento de la misma:

Esteban tenía la impresión de decrecer, de achicarse, de perder toda personalidad, de ser sorbido por el Acontecimiento, donde su humildísima colaboración era irremediabilmente anónima (Carpentier, 1962: 2008a, 310).

Cuando se desata la ola de terror en Francia, la idea de que la Revolución es progreso comienza a flaquear en él:

La Revolución había forjado hombres sublimes, ciertamente; pero había dado alas, también, a una multitud de fracasados y de resentidos, explotadores del Terror que, para dar muestras de alto civismo, hacían encuadernar textos de la Constitución en piel humana (Carpentier, 1962: 2008a, 325).

La violencia en las Antillas de la que es testigo le hace pensar en una revolución diferente. Tal es la decepción, que recibe incluso con alivio las noticias que anuncian la restauración monárquica en Francia; es entonces que comienza a concebir la Revolución francesa como sinónimo de barbarie<sup>64</sup>. Finalmente, deja de creer en una revolución material para creer en una revolución más espiritual:

---

<sup>63</sup> “Más que una revolución, parecía que se estuviera en una gigantesca alegoría de la revolución, en una metáfora de la revolución –revolución hecha en otra parte, centrada sobre polos ocultos, elaborada en soterrados concilios, invisibles para los ansiosos de saberlo todo. Esteban, poco familiarizado con los nombres nuevos, ayer ignorados, que se barajaban cada día, no acababa de ver quiénes hacían la revolución” (Carpentier, 1962: 2008a, 289-290).

<sup>64</sup> “Vengo de vivir entre los bárbaros, dijo Esteban a Sofía, cuando para él se abrió, con solemne chirrido de bisagras, la espesa puerta de la casa familiar, siempre parada en su esquina con el singular adorno de sus altas rejas pintadas de blanco” (Carpentier, 1962: 2008a, 470).



Esta vez la revolución ha fracasado. Acaso la próxima sea la buena. Pero, para agarrarme cuando estalle, tendrán que buscarme con linternas a mediodía. Cuidémonos de las palabras hermosas; de los Mundos Mejores creados por las palabras. Nuestra época sucumbe por un exceso de palabras. No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo (Carpentier, 1962: 2008a,483).

El caso de Sofía es similar al de Esteban. En un primer momento se entusiasma con la ideas de la Revolución francesa. Mientras permanece en la isla, continúa leyendo con interés estas doctrinas, hasta que su esposo muere y parte en busca de Víctor Hughes, para vivir las mismas experiencias que su primo. Al igual que éste, también se desencanta, pero con la diferencia de que mientras Esteban muestra una actitud ambigua hacia las revoluciones (si bien cree en una revolución más espiritual, su actitud es nihilista, y en la última etapa de su vida no le interesa leer nada de política ni de filosofía, se limita a leer sobre viajes), Sofía aún sigue creyendo en ellas:

Es esto, acaso, lo magnífico que hizo la Revolución: trastornar a más de uno –dijo Sofía, empezando a descolgar sus ropas– . Ahora sé lo que debe rechazarse y lo que debe aceptarse (Carpentier, 1962: 2008a, 568)

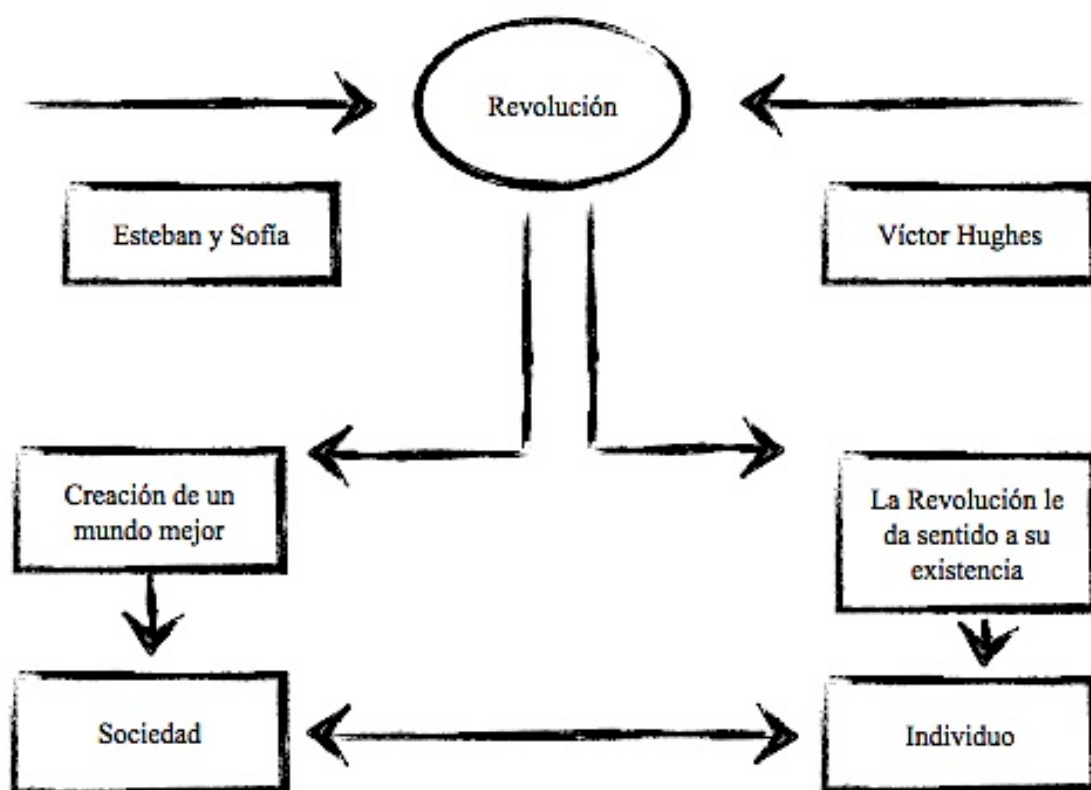
La situación cambia con Víctor Hughes. Su primera aparición en la narración es como un aventurero de fuertes convicciones políticas. Curiosamente, al principio, su imagen es confusa, indefinida. Se le describe como un hombre sin edad: “Era un hombre sin años –acaso tenía treinta, acaso cuarenta, acaso muchos menos (...)” (Carpentier, 1962: 2008a, 212-213). También se llega a mencionar que varios individuos se alojan en su persona: “Varios individuos parecían alojarse en su persona” (Carpentier, 1962: 2008a, 238). A pesar de que el narrador apenas profundiza en este aspecto, su estancia en Francia constituye un momento clave. Víctor ha perdido su negocio en Santo Domingo a causa de la rebelión de los esclavos, y piensa en su futuro (económico sobre todo). Así es como la Revolución le da un sentido a su existencia: “La Revolución ha dado un objeto a mi existencia. Se me ha asignado un papel en el quehacer de la época. Trataré de mostrar, en él, mi máxima estatura” (Carpentier, 1962: 2008a, 352).

Aquí subyace el conflicto principal entre los personajes. Para Esteban y Sofía la revolución es un medio para crear un mundo mejor, mientras que para Víctor Hughes es lo que da sentido a su vida. A partir de ese momento, el camino de Esteban y Víctor Hughes se bifurca. Esteban va observando a un Víctor Hughes cada vez más contradictorio, más inconsecuente. La ruptura definitiva tiene lugar cuando Esteban se da cuenta de que Víctor Hughes ha ordenado a sus capitanes continuar con el negocio de trata de personas. A partir de

entonces, Esteban se sentirá prisionero de Víctor Hughes, deseará abandonar cuanto antes las Antillas para regresar a su hogar. No es hasta la última vez que se encuentran que Víctor Hughes lo deja ir. Entonces, Esteban lo mira tal y como es: no le interesan los otros, solamente su propio bienestar (como gobernador de Guadalupe, Víctor Hughes aprueba un decreto favoreciendo sus propios intereses económicos). Si la imagen de Víctor Hughes era borrosa en sus comienzos, aquí se vuelve nítida, es un ser decadente: “(...) tenía el cutis de un mal color amarillento. Ya le abultaba demasiado el vientre bajo la camisa mal abotonada” (Carpentier, 1962: 2008a, 422).

Con Sofía la situación no difiere en exceso. Primeramente lo admira por su energía, su vitalidad, su fuerza de voluntad. El desencanto surge cuando observa las contradicciones y, al igual que Esteban, decide abandonarlo. De esta forma, el conflicto se puede esquematizar así:

Esquema 16. Conflicto en *El siglo de las luces*



A partir de estos intereses contrapuestos se identifican los siguientes momentos de tensión:

1. Esteban entiende que las revoluciones obedecen a intereses ocultos, lo que crea en él un cambio de actitud. Ya no existe tanto entusiasmo por los eventos políticos (capítulo segundo, subcapítulo doce).

2. Esteban comprende que la Revolución francesa le supera, que él sólo es un instrumento más y que no tiene ninguna incidencia en ella (capítulo segundo, subcapítulo trece).

3. La violencia con que Víctor Hughes conquista las Antillas, el uso que hace de la guillotina como si fuera un instrumento necesario para llevar las revoluciones, provocan que Esteban deje de creer en ellas (capítulo segundo, subcapítulo veinte).

4. Esteban se da cuenta de que Víctor Hughes permite la trata de esclavos y decide abandonarlo (capítulo tercero, subcapítulo veinticinco).

5. Sofía abandona a Carlos y a Esteban para buscar a Víctor Hughes (capítulo quinto, subcapítulo cuarenta).

6. Sofía se decepciona de Víctor Hughes cuando éste decide restaurar la esclavitud en las colonias francesas (capítulo sexto, subcapítulo cuarenta y cinco).

7. Sofía abandona a Víctor Hughes (capítulo sexto, subcapítulo cuarenta y siete).

#### d) Intriga

La manera en que los personajes afrontan los eventos políticos es lo que caracteriza a esta novela. Esteban, tras el entusiasmo y la decepción de la Revolución francesa, pasa a creer en algo más espiritual. Se trata de una posición muy próxima al cristianismo, pues cree en las facultades divinas de los hombres. Su discurso es similar al del narrador de *El reino de este mundo*. Es una actitud anímica que implica desatenderse de los aspectos políticos y sociales de la sociedad para concentrarse en uno mismo. En cambio, la actitud de Sofía varía, ya que quiere seguir creyendo en algo. Para Sofía creer es una manera de estar viva. En este sentido, la actitud de Víctor Hughes es diferente. Hughes, como representante del Siglo de las luces, cree únicamente en sí mismo, en el hombre, en la fuerza de voluntad. La Revolución le da sentido a su vida, pero no son las ideas que contienen el imaginario lo que lo mueven, es haberse asignado un propósito en el quehacer de la época. Han depositado confianza en su persona, alguien ha creído en él, de ahí proviene la chispa para desarrollar su energía, su fuerza de voluntad, característica que lo acompaña durante todo el relato.

## e) Desenlace

En lo que se refiere a Esteban y Sofía, la forma en que se resuelve el conflicto es semejante a los planteamientos cristianos. En la teología de la cristiandad, Cristo es el ideal a seguir y la muerte un medio para llegar a ese ideal<sup>65</sup>. La revolución de Esteban y Sofía es idealista, la única forma de llevarla a cabo es participar de una revolución y morir en ella; así, el ideal se mantiene a salvo de su declive, de su corrupción. Ésta constituye una manera de mantenerse fiel a una idea y librarse de las contradicciones que a menudo surgen cuando la idea entra en relación con la materia.

Víctor Hughes constituye el polo opuesto de Esteban. Su vida parece no tener fin. No sólo sobrevive a los numerosos intentos de eliminarlo políticamente, también escapa al tiempo. La practicidad es su herramienta, que le permite estar siempre a la altura de las circunstancias, y es lo que provoca las contradicciones desde el punto de vista de Esteban y Sofía. Mientras que sus coetáneos (Billaud, Brottie, Collot d'Herbois) van cayendo uno a uno, Víctor Hughes resurge y se reinventa constantemente: desterrado de Saint Domingue reaparece como gobernador de Guadalupe, expulsado de la isla resurge como administrador de Cayena, de comerciante se convierte en militar, de militar en político, de político vuelve a ser empresario, de libertador de esclavos a esclavista, y ni siquiera la enfermedad consigue acabar con él. En términos estrictos el relato no describe su final, sino que lo señala en el epílogo, como cita histórica (que es una forma de no morir). Desde el punto de vista histórico el narrador proporciona varias versiones: una que desapareció, “se perdió su huella” (Carpentier, 1962: 2008a, 584); otra que murió en Burdeos de viejo; y una última que “murió lentamente de una afección cancerígena” (Carpentier, 1962: 2008a, 585). En todo caso, proponer varias interpretaciones de la muerte de Víctor Hughes tiene el efecto de poner en duda su muerte, como si éste fuese una energía constante que reaparece una y otra vez en la vida.

---

<sup>65</sup> Esta interpretación es recogida por Terry Eagleton en su análisis del arte trágico: “La verdad es que Jesús fue un miserable fracaso, y la expectativa probable de volver a la tierra en vida de sus seguidores parece demasiado optimista. Sin embargo, solo al aceptar lo peor como lo que es, no como una palanca para saltar más allá, podemos esperar sobrepasarlo. Solo al aceptarlo como la última palabra sobre la condición humana puede dejar de ser la última palabra. A Jesús solo le quedaba una fe desesperada en lo que llamaba su Padre, a pesar de que su poder parecía haberle abandonado. Pero fue precisamente esa desolación, apurada hasta última y amarga gota, lo que en un ritmo trágico clásico podía convertirse en la fuente de una vida renovada. Lo que importa es el significado político de ese ritmo (...). Si la existencia social es la muerte en vida, el martirio es la vida en la muerte, pero parece que haya otra resurrección al respecto que la de la cháchara de salón” (Eagleton, 2011: 71, 88). También el teólogo Bouyer afirma que la muerte es un medio para alcanzar el ideal cristiano: “De ello resulta que también el cristiano podría desear la muerte, pero no por sí misma, sino para alcanzar con ella su unión a la cruz salvadora de Cristo” (Bouyer, 2007: 462).

## 4.2. Estudio de la trama

### a) Motivos

Los motivos serían los siguientes:

Tabla 8. Motivos introductorios, ligados y libres de *El siglo de las luces*

	Motivos	Motivo introductorio	Motivos ligados	Motivos libres
1	Muerte del padre de Carlos y Sofía.	Carlos ve llegar el Arrow.	Muere el padre de Carlos y Sofía.	Descripción de la estancia de Esteban y Víctor Hughes en Francia.
2	Aparición de Víctor Hughes.		Aparición de Víctor Hughes.	Descripción del viaje de Esteban por las Antillas.
3	Revolución de Santo Domingo.		Revolución de Santo Domingo.	Descripción del viaje de Sofía por el Caribe.
4	Esteban y Víctor Hughes viajan a Francia.		Revolución francesa.	
5	Revolución francesa.		Conquista de Guadalupe por parte de Víctor Hughes.	
6	Esteban y Víctor Hughes parten a Guadalupe.		Esteban regresa a La Habana.	
7	Esteban recorre el Caribe.		Epidemia en La Habana.	
8	Esteban abandona a Víctor Hughes.		Sofía parte a Cayena.	
9	Esteban viaja a las Antillas.		Se establece la esclavitud en Cayena.	
10	Esteban regresa a La Habana.		Sofía abandona a Víctor Hughes.	
11	Epidemia en La Habana.		Capturan a Esteban.	
12	Sofía parte a Cayena.		Sofía y Esteban mueren en las revueltas de Madrid.	
13	Encuentro entre Víctor Hughes y Sofía.			
14	Víctor Hughes cae enfermo.			
15	Se restablece la esclavitud en Cayena.			
16	Sofía abandona a Víctor Hughes.			
17	Capturan a Esteban.			
18	Sofía parte a Burdeos.			
19	Esteban y Sofía mueren en las revueltas de Madrid.			

Se puede observar que los eventos políticos, sociales (revoluciones o conquistas militares) o naturales (la muerte del padre de Sofía y Carlos) y, en general cualquier tipo de acontecimiento que excede la voluntad de los protagonistas, son motivos ligados, pues generan cambios en el relato. La revuelta de los esclavos en Santo Domingo provoca el viaje de Esteban a Francia; la ola de terror desatada ahí hace que se marche a España y posteriormente a las Antillas; y la violencia con que Víctor Hughes conquista y gobierna Guadalupe suscita en Esteban el deseo de regresar a La Habana. La epidemia que causa la muerte del esposo de Sofía motiva su partida a Cayena; el restablecimiento de la esclavitud en la colonia influye en que Sofía abandone a Víctor Hughes; y la revuelta en Madrid produce la muerte de los dos protagonistas.

Los motivos libres están constituidos por períodos de viaje, tanto de Esteban como de Sofía. En el caso de Esteban se materializa en el período que transcurre en Bayona y París escribiendo traducciones en defensa de la Revolución francesa, también cuando lo nombran escribano de un barco corsario y se dedica a la piratería y, finalmente, cuando viaja por las Antillas a la búsqueda de Billaud. En Sofía sería similar, su periplo pasa por buscar a Víctor Hughes. Que el viaje sea el motivo libre de la novela le aporta un toque existencial al relato<sup>66</sup>.

*El siglo de las luces* también presenta dos motivos que se repiten: un cuadro de pintura y la guillotina. El cuadro de pintura se menciona en cinco ocasiones y tiene que ver con la personalidad de Esteban, es la referencia a la *Explosión en la Catedral*, de François de Noné. El verdadero título del cuadro es *El rey Asa de Judea destruyendo a sus ídolos*. Es aceptable interpretar este motivo como una extensión del carácter fantasioso de Esteban:

Pero su cuadro predilecto era una gran tela, venida de Nápoles, de autor desconocido que, contrariando todas las leyes de la plástica, era la apolítica inmovilización de una catástrofe (Carpentier, 1962: 2008a, 197-198).

También puede leerse como una señal que manifiesta su destino, un cierto nihilismo en el devenir del héroe al dejar de creer en ciertas cosas que él consideraba sagradas, como las revoluciones:

“No sé cómo pueden mirar eso”, decía su prima, extrañamente fascinada, en realidad, por el terremoto estático, tumulto silencioso, ilustración del fin de los tiempos, puesto ahí, al alcance de las manos, en terrible suspenso. “Es para irme

---

<sup>66</sup> Sobre Esteban el narrador dice: “Buscaba el camino que le era negado” (Carpentier, 1962: 2008a, 393). También se puede advertir esto mismo en Sofía: “Le parecía que su ser se había tornado útil; que su vida, por fin, tenía un rumbo y un sentido” (Carpentier, 1968: 2008a, 543).

acostumbrando”, respondía Esteban (...) de la Explosión en una catedral se le hacía exasperantes por su movimiento detenido, su perpetua caída sin caer (...) era la representación –arca y tabernáculo– de su propio ser, una explosión se había producido en ella, ciertamente, aunque retardada y lenta, destruyendo altares, símbolos y objetos de veneración (...) ¡Para lo que me importa ya cuál haya de ser mi destino!, dijo Esteban. Se detuvo ante el cuadro de la Explosión de la Catedral, donde grandes trozos de fustes, levantados por la deflagración, seguían suspendidos en una atmósfera de pesadilla: “Hasta las piedras que iré a romper ahora estaban ya presentes en esta pintura” (...) (Carpentier, 1962: 2008a, 198, 234, 473, 523).

El otro motivo a mencionar es la guillotina. El prólogo está dedicado a su descripción y hace acto de presencia a lo largo de todo el texto:

Esta noche he visto alzarse la Máquina nuevamente. Era, en la proa, como una puerta abierta sobre el vasto cielo que ya nos traía olores de tierra por sobre un Océano tan sosegado, tan dueño de su ritmo, que la nave, levemente llevada, parecía adormecerse en su rumbo, suspendida entre un ayer y un mañana que se trasladaran con nosotros (...) Allá, en la antigua Plaza Luis XVI, ahora Plaza de la Libertad, se alzaba la guillotina. Lejos de su ambiente mayor, lejos de la plaza salpicada por la sangre de un monarca, donde había actuado en Tragedia Trascendental, aquella máquina llovida –ni siquiera terrible, sino fea; ni siquiera fatídica, sino triste y viscosa –cobraba, al actuar, el lamentable aspecto de los teatros donde unos cómicos de la lengua, en funciones provincianas, tratan de remedar el estilo de los grandes actores de la capital (...) Víctor Hughes, se hizo entregar por los tipógrafos varios centenares de carteles impresos durante la travesía, en espesos caracteres entintados, donde se ostentaba el texto del Decreto del 16 Pluvioso, que proclamaba la abolición de la esclavitud y la igualdad de derechos otorgados a todos los habitantes de la isla, sin distinción de razas ni estado. Luego cruzó el combés con paso firme, y, acercándose a la guillotina, hizo volar la funda alquitranada que la cubría, haciéndola aparecer, por vez primera, desnuda y bien filosa la cuchilla, a la luz del sol (...) La guillotina había entrado a formar parte de lo habitual y cotidiano (Carpentier, 1962: 2008a, 187, 309, 335, 359).

Si se contrastan los dos motivos que se repiten, el discurso del escritor es claro: la violencia como medio para garantizar derechos o libertades no es efectiva. *La Explosión de la Catedral* que representa a Esteban indica la prevalencia de lo espiritual, de lo religioso, que es lo que el escritor prefiere.

Los eventos políticos, sociales o naturales son los que desarrollan la novela, por ello se clasifican como motivos dinámicos. Por ejemplo, el huracán que llega a La Habana hace que Sofía se enamore de Víctor Hughes; la revuelta de Santo Domingo causa la marcha de Esteban y Víctor Hughes; la Revolución francesa provoca la partida a Guadalupe; Esteban abandona a Víctor Hughes con la conquista de esta isla; la epidemia en la Habana ocasiona que Sofía vaya en busca de Víctor Hughes; el restablecimiento de la esclavitud es el motivo

por el cual Sofía lo abandona; y, finalmente, la rebelión del dos de mayo en Madrid causa la muerte de los héroes. Los momentos en que los protagonistas (Esteban y Sofía) se dedican a viajar serían los motivos estáticos, ya que están llenos de descripciones de aquello que observan, particularmente del paisaje que Esteban encuentra en las Antillas, pues constituyen situaciones que no llevan el relato a ninguna parte.

Tabla 9. Motivos dinámicos y estáticos de *El siglo de las luces*

	Motivos dinámicos	Motivos estáticos
1	Huracán en La Habana.	Descripción de Esteban del viaje a Francia.
2	Revuelta en Santo Domingo.	Descripción del viaje de Esteban a las Antillas.
3	Revolución francesa.	Descripción del viaje de Sofía al Caribe.
4	Conquista de Guadalupe por parte de Víctor Hughes.	
5	Epidemia en La Habana.	
6	Restablecimiento de la esclavitud en Cayena.	
7	Revolución en Madrid.	

#### b) Exposición

En esta oportunidad, la exposición no se diferencia de la fábula. Es una exposición directa y el autor da a conocer de forma evidente los hechos.

#### c) Narrador

A excepción del prólogo, la novela está narrada en tercera persona (el prólogo está contado por Esteban en primera persona), siendo éste uno de los textos más clásicos de Carpentier. En cuanto al tipo de implicación, no hay gran participación del narrador, lo cual no quiere decir que no se manifiesten sus preferencias que, desde luego, recaen en Esteban y Sofía. Esto se advierte en el tratamiento de los personajes, en su evolución o involución. De esta manera, a lo largo del texto se puede apreciar la decadencia de Víctor Hughes. Los contrarrevolucionarios (Billaud, Brottier, Cullot d'Herbois) no tienen mayor función que desfavorecer lo que encarna Víctor Hughes (la fuerza de voluntad, el individualismo, la



practicidad). Todo el capítulo cuatro sirve para mostrar al lector la bajeza del mundo que encarna el antihéroe.

El discurso es muy esporádico. A diferencia de *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*, donde el discurso aparece en momentos clave del texto, en *El siglo de las luces* sólo se presenta de vez en cuando. Contribuye más a la construcción de personajes que al discurso que subyace en la narración. La no implicación del narrador en la novela probablemente se deba a la intención de que su texto tenga un carácter (un tono) histórico, lo que generaría un efecto de veracidad al relato. Tal hipótesis se reafirma en el epílogo de la novela, donde el narrador habla del personaje histórico de Víctor Hughes e informa de que la ficción se basa en datos históricos. El sólo hecho de citar la historia hace que su discurso tienda a la erudición, al intelectualismo, rebajando así el carácter ficcional. En consecuencia, si se quiere mantener el tono ilustrado, la implicación del narrador en el relato debe ser comedida.

#### d) Tiempo

En *El siglo de las luces* el tiempo es relativo, puesto que no se dice directamente el período histórico en que se desarrolla la novela. Debe averiguarse a partir de las referencias históricas que contiene el texto: ¿a qué período se denominó Siglo de las luces? ¿Cuándo sucedió la Revolución francesa? ¿En qué momento estalló la revuelta de esclavos en Santo Domingo? ¿Quiénes fueron los jacobinos y los girondinos? ¿Qué es la reacción de termidor?

En el desarrollo del relato el tiempo es a veces relativo, como ocurre en el siguiente ejemplo: “Y así transcurrieron varios días (...) Transcurrieron varios meses” (Carpentier, 1962: 2008a, 277, 307). Otras veces es absoluto: “El 7 de Julio de 1798 –para ciertos hechos no valían las cronologías del Calendario Republicano... los Estados Unidos declararon la guerra a Francia en los mares de América” (Carpentier, 1962: 2008a, 419). Pero, en general, al ser débiles los nexos causales, la sensación del tiempo es larga. Después de todo, el relato consiste en seguir la vida de tres personajes, Víctor Hughes, Esteban y Sofía; por lo demás, apenas hay intriga.

#### e) Lugares

Con los lugares de la novela se presenta un elemento curioso. Los primeros siete subcapítulos del capítulo primero suceden en un espacio cerrado, en la casa donde viven

Esteban, Sofía y Carlos. Hay una clara intención en la narración de presentar un ambiente autónomo, ajeno al mundo exterior; los protagonistas duermen de día y viven de noche:

Puesto en el patio, el reloj de sol se había transformado en reloj de luna, marcando invertidas horas (...) Poco a poco se habían acostumbrado a vivir de noche (...) Al fin, cansados de portarse mal, de atropellar la urbanidad, de hacer carambolas con nueces sobre el mantel manchado por una copa derramada, se daban las buenas noches al amanecer, llevando todavía a sus cuartos una fruta, un puñado de almendras, un vaso de vino, en crepúsculo invertido que se llenaba de pregones y maitines (Carpentier, 1962: 2008a, 207, 206, 210).

La casa se convierte en algo distinto del mundo exterior:

Todo era transfigurado por un juego perpetuo que establecía nuevas distancias con el mundo exterior (...) Seguían en el ámbito propio, olvidados de la ciudad, desatendidos del mundo, enterándose casualmente de lo que ocurría en la época por algún periódico extranjero que les llegaba con meses de retraso (Carpentier, 1962: 2008a, 209, 210).

Ese espacio cerrado, interno y autónomo representa la inocencia. Mientras que Víctor Hughes viene a simbolizar la encarnación de la vida real, de la materia (con todas sus contradicciones). De esta suerte que Víctor Hughes es el ente externo que se introduce en la inocencia de los chicos:

Era como si una persona empeñada en entrar girara en torno a la casa, buscando algún lugar por donde colarse (...) Un miedo repentino se apoderó de Sofía: “No podemos recibir aquí a una persona extraña”, dijo, reparando, por vez primera, en la singularidad de cuanto había venido a construirse en el marco natural de su existencia (Carpentier, 1962: 2008a, 211, 212).

El comerciante de origen francés es el agente que conduce a los protagonistas al mundo exterior. Una vez allí, los espacios son abiertos, por ejemplo, el mar. Pero, sobre todo, predomina el desplazamiento: de La Habana a París, de París a Bayona, de Bayona a Guadalupe, a Cayena, a Surinam para luego regresar a La Habana, y de ahí a Madrid; de forma que los primeros capítulos contienen lugares estáticos, mientras que el resto serían cinéticos.

#### f) Sistema de motivos

La motivación es compositiva. Se identifica en la importancia que tienen los objetos en la descripción. En el siguiente fragmento puede observarse como el narrador describe la casa –llena de objetos– donde vive Esteban, Sofía y Carlos:

Una noche se oyeron disparos dentro de una caja: el arpa que Sofía había encargado a un factor napolitano, reventaba sus cuerdas tensas por la humedad del clima (...) Pero el desorden llegó a su colmo cuando llegaron los artefactos de un Gabinete de Física, que Esteban había encargado para sustituir sus autómatas y cajas de música por entretenimientos que instruyeran deleitando. Eran telescopios, balanzas hidrostáticas, trozos de ámbar, brújulas, imanes, tornillos de Arquímedes, modelos de cabrias, tubos comunicantes, botellas de Leyden, péndulos y balancines, machinas en miniatura, a los que el fabricante había añadido, para suplir la carencia de ciertos objetos, un estuche matemático con lo más adelantado de la materia (Carpentier, 1962: 2008a, 205).

Como se ha afirmado anteriormente, dos objetos tienen especial significación a lo largo de la novela: la guillotina y el cuadro *Explosión en la catedral*. El prólogo está únicamente consagrado a la descripción de la guillotina, como si ésta fuera la equivalencia, el significado, del título de la novela. Significar el período histórico que se conoce como el Siglo de las luces con la guillotina, es una manera de decir que esa época, que suele ser recordada como sinónimo de ilustración, pueda significar precisamente lo contrario: un ciclo de barbarie y locura. El segundo objeto sirve para construir la personalidad de Esteban. El cuadro refleja la destrucción de creencias sagradas, siendo una ellas el fervor que representaban las revoluciones para el héroe.

Otros dos elementos interesantes que muestran la forma artística de retratar los motivos son la construcción de personajes y el paisaje. A pesar de que *El siglo de las luces* se centra en tres personajes, Carpentier no es muy partidario del retrato psicológico directo; no obstante, por la dinámica de la novela, se ve a veces forzado a realizar una mínima caracterización psicológica. Es el caso del retrato que hace de Víctor Hughes:

(...) de rostro detenido en la inalterabilidad que comunican a todo semblante los surcos prematuros marcados en la frente y las mejillas por la movilidad de un fisonomía adiestrada en pasar bruscamente –y esto se vería desde las primeras palabras– de una extrema tensión a la pasividad irónica, de la risa irrefrenada a una expresión voluntariosa y dura, que reflejaba un dominante afán de imponer pareceres y convicciones (Carpentier, 1962: 2008a, 213).

Por lo demás, el lector debe construir la personalidad de los protagonistas mediante sus acciones o través de los diálogos. Gracias a la conversación entre Esteban y Víctor Hughes se conoce lo que la revolución representa para cada uno de ellos; a través de las hazañas descritas en el capítulo segundo y tercero (la conquista de Guadalupe y su administración) es posible hacerse una idea del perfil enérgico y autoritario de Víctor Hughes.

Carpentier también recurre a objetos para el desarrollo de la personalidad, como es la asociación entre Esteban y la pintura de *La explosión en la catedral*.

No existen descripciones de paisajes en la novela. Aunque el narrador lleva al protagonista por el París revolucionario, por las montañas vascas o por el mar del Caribe, no ofrece ninguna representación visual sobre ellos. Sólo se encuentran enumeración de objetos, citas, historia, información, mas nunca paisajes.

#### g) Identificación del héroe

Contribuir a crear un mundo mejor no es el objeto de Sofía y Esteban. *El siglo de las luces* es más bien un relato sobre la búsqueda de uno mismo (muy próxima a la novela de formación, otros la sitúan en la novela filosófica<sup>67</sup>). Por ello, el relato comienza dentro de un ambiente lúdico, de juego. El espacio cerrado (la casa de los huérfanos en La Habana) simboliza la infancia, la inocencia<sup>68</sup>. Después de salir de ese espacio cerrado el lector se halla con constantes desplazamientos, que no es más que la búsqueda de algo, que podría ser un lugar o un propósito. Esteban dice:

Entendía, ahora, el exacto sentido de la alucinada navegación –semejante a la de Perceval en busca de sí mismo– hacia la Ciudad Futura que, por una vez, no se había situado en América, como la Tomás Moro o la de Campanella, sino en la propia cuna de la Filosofía (Carpentier, 1962: 2008a, 295-296).

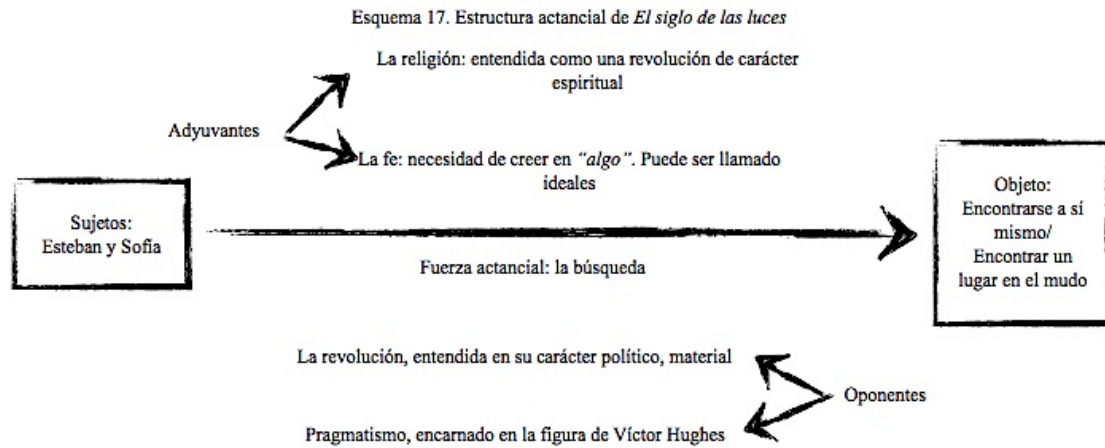
Sofía también coincide con esa búsqueda: “Le parecía que su ser se había tornado útil; que su vida, por fin, tenía un rumbo y un sentido” (Carpentier, 1962: 2008a, 543). Así pues, la narración consiste en la búsqueda de ambos protagonistas de un sentido a la vida. Víctor Hughes y las revoluciones (los eventos políticos) constituyen, en un principio, el medio, las fuerzas adyuvantes para encontrarlo. Con el devenir del relato se convierten en oponentes de esa búsqueda, de ahí que ambos lo abandonen. El sentido de la búsqueda es lo que explica la diferencia entre Esteban y Víctor Hughes. Éste último participa en las revoluciones porque le han asignado un papel en ellas, mientras que Esteban continúa a la búsqueda de su lugar en el mundo. Como adyuvantes dentro del texto se encuentra lo que Esteban entiende por revolución (un enfoque bastante religioso y espiritual), y la necesidad de creer en algo (actitud

---

<sup>67</sup> “*El siglo de las luces* es, pues, mucho más que una novela histórica o una simple novela de ideas; es, como ha demostrado Dumas, una novela filosófica cabal” (Shaw, 2008: 89).

<sup>68</sup> En algún momento Esteban dice: “Detrás quedaba una adolescencia cuyos paisajes familiares me eran tan remotos” (Carpentier, 1968: 2008a, 188).

encarnada en Sofía, también es una forma religiosa). Las fuerzas actanciales se representarían del modo siguiente:



Otro aspecto importante a destacar es que los tres protagonistas evolucionan, van cambiando. Esteban y Sofía comienzan la narración siendo adolescentes, casi niños. Viven una etapa de entusiasmo con las ideas políticas, hasta que Esteban opta por un enfoque más espiritual y nihilista. A Sofía se le ve pasar de niña a mujer, después a esposa, posteriormente a amante de Víctor Hughes, para terminar como un personaje resuelto y claro con lo que las revoluciones significan. La relación entre Esteban y Sofía también cambia. Comienza como una relación asexual (el beso que se dan representa la ruptura de la inocencia) y finalizan con una relación de amor sin deseos sexuales.

Con Víctor Hughes el narrador enfatiza más en sus cambios que con los otros personajes. Se asiste progresivamente a su decadencia, aunque resulta complejo hablar de decadencia propiamente, pues Víctor Hughes aparece y desaparece constantemente. Incluso cuando ha sido destituido de Guadalupe regresa a gobernar a Cayena. Cuando cae enfermo y todo indica que va morir se recupera. La decadencia se observa desde el punto de vista de Esteban y Sofía y sus convicciones religiosas y espirituales, a través de las cuales Víctor Hughes pasa de ser un libertador a un tirano.

#### h) Procedimiento de la trama

*El siglo de las luces* es una de las novelas de Carpentier donde la trama es más canónica, más tradicional. Guarda, lejanamente, similitudes con la novela de formación (Víctor y Sofía se encuentran en la búsqueda de sí mismos), pero también con la novela de

aventuras, por la presencia del viaje. Aunque no es verosímil afirmar que ésta sea una novela histórica, pues a pesar de que está ambientada en períodos históricos importantes (como la Revolución francesa o las revueltas de los esclavos en Santo Domingo), dichos sucesos apenas son narrados.

## 5. *El recurso del método* (1974)

### 5.1. Estudio de la fábula

#### a) Acontecimientos

La novela narra la vida y muerte de un dictador, que en el texto se conoce por el apelativo de Primer Magistrado. El relato inicia cuando el Primer Magistrado se encuentra en el apartamento de su hija Ofelia en París, el Cholo Mendoza, su embajador, le comunica que ha estallado una revuelta en San Felipe del Palmar<sup>69</sup>. El Primer Magistrado regresa a su país donde le informan de otro alzamiento, esta vez en Nueva Córdoba, dirigido por un filósofo, el doctor Leoncio Martínez; además, los estudiantes han tomado el control de la principal universidad del país. El Primer Magistrado ordena recuperarla y se dirige a San Felipe del Palmar con su lugarteniente, el coronel Hoffmann, y su secretario personal, el doctor Peralta.

En el frente de guerra una tormenta arrasa el campamento. El Primer Magistrado y sus allegados se refugian en una cueva donde encuentran varias momias. Al día siguiente, el general Ataúlfo Galván se rinde. El Primer Magistrado ordena fusilarlo y se va a Nueva Córdoba a sofocar la rebelión impulsada por el filósofo. En Nueva Córdoba, las tropas del Primer Magistrado asedian la ciudad; ofrecen dinero al general Becerra, quien dirige la defensa militar del poblado. Éste lo acepta pero, inesperadamente, un escultor, Miguel Estatua, retoma el liderazgo del pueblo. Las tropas arrasan la ciudad. El filósofo, incapaz de dirigir la revolución, escapa mientras Miguel Estatua se suicida.

Una vez controlada la sedición, el Primer Magistrado ordena un plebiscito sobre su continuidad en el poder. Manipula a la población y gana el plebiscito. Después se marcha a Estados Unidos para tratarse una enfermedad, luego regresa a París. En Francia descubre la publicación de una serie de reportajes sobre la masacre en Nueva Córdoba (le llaman el Carnicero de Nueva Córdoba). Desesperado por mejorar su imagen acude al Ilustre Académico para encontrar una solución. Éste concibe una estrategia mediática, pero,

---

<sup>69</sup> El nombre del país nunca se menciona, se le describe con una combinación de tópicos de diversos lugares de América Latina.

entretanto, tiene lugar el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria-Hungría, en Sarajevo, y Nueva Córdoba deja de ser de interés para los medios de comunicación franceses.

El Primer Magistrado retoma nuevamente su vida tranquila en París cuando le informan sobre un nuevo alzamiento, ahora encabezado por su lugarteniente, el coronel Hoffmann. Curiosamente, al Primer Magistrado no le preocupa los aspectos militares, le inquieta no ser capaz de construir un discurso que incite al país contra Hoffmann. Leyendo un artículo del Ilustre Académico, decide articular su discurso a partir de la identidad americana, que la define como latina, en contra del carácter teutón que encarna Hoffmann, pues sus padres son de origen alemán (aunque se rumorea que tiene una abuela negra).

El coronel Hoffmann muere al caer en una ciénaga y el alzamiento es controlado. El Primer Magistrado se retira a descansar a su casa de la playa, en Marbella. Gracias a la bonanza económica del país el dictador decide construir el Capitolio (encomienda la obra a un artista italiano) y luego una Ópera. En Europa estalla la Primer Guerra Mundial. El Primer Magistrado declara la guerra a Alemania. Encierra en un campo de concentración a las tropas alemanas que se encuentran en el país y confisca los bienes a los alemanes residentes. Ofelia se marcha a Inglaterra a trabajar como enfermera. Las obras del Capitolio finalizan para la fecha de conmemoración de las fiestas de independencia. Durante los festejos explota una bomba en la vivienda del Primer Magistrado. Se militariza la ciudad para buscar a los terroristas e identifican a El Estudiante como el impulsor de los atentados.

Finalizada la Primer Guerra Mundial, el Primer Magistrado organiza un festival de Ópera invitando a los mejores tenores del mundo. La gente se entusiasma con las representaciones. Sin embargo, el Primer Magistrado, por miedo a una sublevación, ordena el fin de las temporadas musicales. Construye una prisión moderna con el fin de prevenir futuras rebeliones. La economía del país se resiente considerablemente y tiene lugar una revuelta durante los carnavales. El Primer Magistrado decreta la suspensión de las fiestas y las cárceles se llenan de sospechosos de sedición. El New York Times publica una serie de reportajes llamando dictador al Primer Magistrado. Comienza a circular de forma clandestina en el país un periódico denominado Liberación. Se cree que detrás de las publicaciones se encuentra El Estudiante. Suceden una serie de pequeños sabotajes. Capturan a El Estudiante y el Primer Magistrado tiene un encuentro con él, donde le ofrece enviarlo a París, pero El Estudiante rechaza la oferta. Mientras se encuentran conversando una bomba explota en el despacho de la casa presidencial, no obstante, los dos salen ilesos. El Primer Magistrado deja en libertad a El Estudiante, ya que no lo considera sospechoso de los atentados.

Estados Unidos comienza a apoyar a Luis Leoncio Martínez como presidente del país, entretanto, una huelga general paraliza al país. El Primer Magistrado se reúne con sus ministros y ofrece ceder poder a alguno de ellos. Los ministros rechazan la propuesta manteniéndose fieles a su dirigente. Se difunde el rumor de que el Primer Magistrado ha muerto. La población sale a las calles a festejarlo, pero todo ha sido un engaño. El Primer Magistrado saca el ejército a las calles a masacrar a los manifestantes. Los estadounidenses obligan al Primer Magistrado a abandonar el cargo, de no hacerlo invadirían el país. A cambio, se comprometen a protegerlo y a trasladarlo a un lugar seguro. El Primer Magistrado acepta y parte a Puerto Araguato, junto con Elmira, su amante, y Peralta. Una vez allí tienen previsto escapar en un carguero comercial.

Al llegar a Puerto Araguato, Peralta, que siempre había trabajado para Luis Leoncio (el filósofo de Nueva Córdoba y futuro presidente del país), abandona al Primer Magistrado. Éste se da cuenta que era Peralta y no El Estudiante quien estaba detrás de los atentados terroristas. Unos manifestantes rodean el refugio del Primer Magistrado. Comienzan a tirar al mar las estatuas que se han erigido en su honor.

De regreso a París, en el apartamento de Ofelia, el Primer Magistrado se encuentra con que han sustituido sus cuadros por otras pinturas más modernas. Se enfada porque no puede comprenderlas. Al día siguiente sale a pasear con el Cholo Mendoza; se siente solo pues sus amigos lo han abandonado, están retirados o han muerto. Termina desahogando sus penas en el burdel de Chabanais.

Elmira sale a pasear por París y encuentra un mercado de alimentos y frutas tropicales. Prepara una comida para el Primer Magistrado y el Cholo Mendoza. Cuando Ofelia se entera entra en cólera, sin embargo, el olor de la comida le trae recuerdos de infancia y se une a la celebración.

Después del festejo, Elmira, el Cholo Mendoza y el Primer Magistrado acuden a Notre Dame, donde coinciden con El Estudiante, que se dirige a Bruselas a una conferencia sobre políticas coloniales. Luego, el Primer Magistrado y el Cholo Mendoza visitan el museo del Palacio del Trocadero para ver la momia que en su día obsequiaron a París. Con el tiempo, el Primer Magistrado va perdiendo la memoria, a la vez que su salud se deteriora hasta que muere. Finalmente es enterrado en París.

Los hechos que acontecen en la novela pueden esquematizarse así:

1. Estancia del Primer Magistrado en París.
2. Estalla la revuelta en San Felipe del Palmar.
3. Alzamiento en Nueva Córdoba.



4. Los estudiantes toman la universidad.
5. El Primer Magistrado ordena recuperar la universidad y se marcha a San Felipe del Palmar.
6. Una tormenta destruye el campamento donde se encuentra el Primer Magistrado.
7. El Primer Magistrado y sus allegados se refugian en una cueva.
8. El general Ataúlfo Galván se rinde.
9. El Primer Magistrado ordena el fusilamiento del general Galván.
10. Las tropas del Primer Magistrado rodean y asedian Nueva Córdoba.
11. El general Becerra es sobornado por el Primer Magistrado.
12. Miguel Estatua dirige el alzamiento.
13. Luis Leoncio escapa del asedio de Nueva Córdoba.
14. Las tropas del Primer Magistrado arrasan la ciudad.
15. Miguel Estatua se suicida.
16. El Primer Magistrado ordena un plebiscito sobre su continuidad en el poder.
17. El Primer Magistrado gana el plebiscito.
18. El Primer Magistrado se marcha a los Estados Unidos.
19. El Primer Magistrado regresa a París.
20. Una serie de reportajes acusan de genocida al Primer Magistrado.
21. El Primer Magistrado acude al Ilustre Académico para mejorar su imagen en Francia.
22. Asesinato del archiduque Francisco de Austria en Sarajevo.
23. Alzamiento del coronel Hoffmann.
24. El coronel Hoffmann muere.
25. El Primer Magistrado se retira a descansar a su casa de la playa en Marbella.
26. Construcción del Capitolio y la Ópera.
27. Estalla la Primera Guerra Mundial.
28. El Primer Magistrado declara la guerra a Alemania.
29. El Primer Magistrado encierra en campos de concentración a los alemanes residentes en su país y les confisca los bienes.
30. Ofelia se marcha a Inglaterra.
31. El Primer Magistrado pronuncia un discurso conmemorando la finalización del Capitolio.
32. Explota una bomba en el palacio del presidente.
33. Finaliza la Primera Guerra Mundial.

34. El Primer Magistrado organiza un festival de música.
35. El Primer Magistrado ordena el fin del festival.
36. El Primer Magistrado ordena construir una cárcel moderna.
37. Sublevación de la población durante los carnavales.
38. El Primer Magistrado decreta la suspensión de los carnavales.
39. Publicaciones del New York Times acusan de dictador al Primer Magistrado.
40. Sabotajes en todo el país.
41. Capturan a El Estudiante.
42. Encuentro entre El Estudiante y el Primer Magistrado.
43. Explota una bomba en el despacho presidencial.
44. El Primer Magistrado libera a El Estudiante.
45. Huelga general en el país.
46. Se extiende el rumor de la muerte del Primer Magistrado.
47. La población sale a las calles a festejarlo.
48. El ejército masacra a los manifestantes.
49. Estados Unidos obliga al Primer Magistrado a renunciar al puesto de Jefe de Estado.
50. El Primer Magistrado, Elmira y Peralta escapan a Puerto Araguato.
51. Peralta abandona al Primer Magistrado.
52. Manifestantes rodean el refugio donde permanece escondido el Primer Magistrado.
53. Los manifestantes tiran al mar las estatuas del Primer Magistrado.
54. El Primer Magistrado regresa a París.
55. El Primer Magistrado visita un burdel.
56. Elmira sale a caminar por las calles de París y encuentra un mercado de alimentos y frutas tropicales.
57. Elmira prepara un banquete para el Primer Magistrado.
58. Ofelia se une a la comida.
59. Elmira, el Cholo Mendoza y el Primer Magistrado acuden a Notre Dame.
60. En Notre Dame se encuentran con El Estudiante.
61. El Cholo Mendoza y el Primer Magistrado visitan el Palacio del Trocadero para ver la momia que en su día regalaron a Francia.
62. El Primer Magistrado enferma.
63. El Primer Magistrado muere.

Los diversos intentos de expulsar del poder al Primer Magistrado son los hechos que mueven el relato; o si se ve desde la óptica contraria, la manera en que éste conserva el poder. Éste relato no pone en primer plano cómo el protagonista se hace con el poder, más bien se centra en cómo lo mantiene y, en último término, cómo lo pierde. Desde esta premisa como principio causal, los eventos de los capítulos de dos al diecinueve tienen una conexión causal; del veinte al veintitrés un nexo temporal; el veinticuatro y el veinticinco causal; del veintiséis al treinta y dos temporal; el treinta y tres causal; del treinta y cuatro al treinta y siete temporal; del treinta y ocho al cincuenta y cinco causal; y del cincuenta y seis al sesenta y cuatro temporal.

Hay que tener en cuenta que el primer hecho está formado por cuatro eventos que conforman casi todo el capítulo primero de la novela. Siendo temporal la conexión de estos hechos, la impresión del ritmo al comienzo del texto es tremendamente lento. Los sucesos con los que se abre el relato y que integran la estancia del Primer Magistrado en París son:

1. El Primer Magistrado se levanta de la cama.
2. Sylvestre le ofrece café.
3. Un sastre le toma medidas para confeccionarle ropa nueva.
4. El doctor Peralta le entrega algunos libros al Primer Magistrado.
5. Ofelia toca una sinfonía de Beethoven.
6. Visita del Ilustre Académico.

La segunda estancia del Primer Magistrado en París, así como el período de prosperidad del país y la etapa última en Francia, tienen únicamente la función de construir la personalidad del Primer Magistrado. Tales acontecimientos no contribuyen al desarrollo del relato, por eso, el nexo es temporal.

#### b) Situaciones

El exordio se ubica en el momento en que el Cholo Mendoza le informa al Primer Magistrado sobre la revuelta del general Ataúlfo Galván en San Felipe del Palmar, que se produce al final del capítulo primero y constituye el segundo evento de la fábula. Los personajes principales son: el Primer Magistrado, El Estudiante, Ofelia (y los demás hijos del Primer Magistrado), el doctor Peralta, Cholo Mendoza, Elmira, el Ilustre Académico, Ataúlfo Galván, el coronel Hoffmann, Miguel Estatua y Luis Leoncio Martínez.

- El Primer Magistrado

Dos equívocos dificultan la comprensión hacia el personaje del Primer Magistrado. El primero tiene que ver con la creencia de que es un tirano ilustrado, y el segundo con lo que representa ser un militar. El primer malentendido proviene de las declaraciones que en su momento hizo el escritor<sup>70</sup>, y que la crítica asumió sin excesiva reflexión<sup>71</sup>; el segundo error se debe al imaginario latinoamericano que entiende dictador equivalente a militar, pero lo cierto es que el dictador de Carpentier no es un ilustrado, ni tampoco encarna a un militar.

Decir que el Primer Magistrado es ilustrado puede provocar confusión a la hora de comprender la intención de la novela. Hay que tener en cuenta que antes de acceder al poder el Primer Magistrado es un periodista de provincia, de origen social muy humilde. Su infancia estuvo marcada por la pobreza y una enseñanza a cargo de órdenes religiosas (los maristas) que entendían la educación desde un enfoque caritativo, y no como la formación de futuras élites intelectuales, políticas y económicas<sup>72</sup>. Aún así, y a pesar de haber recibido una formación académica, el narrador cuenta que ésta fue deficiente: “Pero crecía el niño de los manuales –el de las matemáticas mal sabidas y los clásicos algo recordados” (...) (Carpentier, 1974: 2008b: 290). En ocasiones también dice que el Primer Magistrado tenía la manía de citar escritores o pensadores que nunca había leído<sup>73</sup>.

Igualmente, es necesario enfatizar que el Primer Magistrado no es un militar de carrera, llega al poder a través de un golpe de estado, otorgándose él mismo el rango militar<sup>74</sup>. Este retrato aproxima al Primer Magistrado a otros personajes de otras novelas de Carpentier,

---

<sup>70</sup> En la correspondencia entre Alejo Carpentier y Roberto González Echevarría, el primero le escribió sobre el Primer Magistrado y su relación con la imagen del tirano ilustrado: “Mi Primer Magistrado es un personaje construido con los siguientes ingredientes: (...) 10% Porfirio Díaz. Afrancesado. Enterrado en París. El Tirano Ilustrado por excelencia” (González, 2008: 83).

<sup>71</sup> Sobre la relación entre la obra de Carpentier y el tirano ilustrado el crítico Ángel Rama afirmó lo siguiente: “El Primer Magistrado de Carpentier no es el bruto encumbrado en el poder sino que es el tirano ilustrado que se engendró en la época modernista y que fue deteriorándose en las primeras décadas del XX, cuando conquistó el poder” (Rama, 2008: 459).

<sup>72</sup> Prueba de ello es que en la educación recibida por el Primer Magistrado primaba la cultura europea sobre la local: “(...) Luego había sido un inteligente estudio acoplado de la Historia y del Francés, con textos donde más lugar ocupaba –era natural– el Vaso de Soissons que la Batalla de Ayacucho, más importancia tenía la jaula del Cardenal de La Balue, evidentemente, que la Conquista del Perú, dándose mayor relieve, por fuerza, al San Luis de las Cruzadas que al Simón Bolívar de Carabobo –aunque se nos señalaba, como dato interesante, que su nombre había pasado a designar un sombrero de copa, muy usado en París por los elegantes de principios del siglo pasado...” (Carpentier, 1974: 2008b, 290).

<sup>73</sup> “(...) el Primer Magistrado nunca había leído a Nietzsche y si ahora lo citaba con tal autoridad era porque, en algún artículo leído ayer, se hubiese topado con pensamientos suyos, debidamente entrecomillados (...) Ese día desempeñaría Alemania, por fin, el papel de “fermento regenerador” que Fichte le asignaría proféticamente en un histórico manifiesto –manifiesto que tampoco había leído el Primer Magistrado” (Carpentier, 1974: 2008b, 329, 322).

<sup>74</sup> “Él era, acaso, el único General de este vasto mundo a quien no agradaba el título de General, – aceptado únicamente, cuando con militares andaba, o tenía que asumir, como ahora, el mando de alguna operación –. Porque, en verdad, ese título se lo había otorgado él mismo, hacía muchísimo años, en uno de los tempranos avatares de su vida política (...)” (Carpentier, 1974: 2008b, 278).

como son Víctor Hughes o Henri Christophe (ninguno de ellos son militares de carrera, se adjudican un título militar aprovechándose de sus gestas políticas), y que coinciden con el arquetipo de tirano que algunos escritores españoles y latinoamericanos desarrollaron<sup>75</sup>. La característica común de Víctor Hughes y Henri Christophe no es la ilustración propiamente<sup>76</sup>, su esencia es la voluntad, una especie de energía vital que les conduce a desear y obtener el poder. Lo mismo ocurre con el Primer Magistrado, pues es la voluntad lo que le conduce al poder, y lo que le permite conservarlo. Así, el Primer Magistrado muere cuando su voluntad se extingue. El siguiente pasaje muestra como la voluntad –y no la ilustración– es lo que le define:

Quería quedarse, salir del círculo mágico, y, como encerrado en el círculo, no lo podía. Las raíces del instinto, de lo concebido y aprendido al abrir los ojos sobre el mundo, tiraban de su voluntad. Sabía que muchos, allá, lo aborrecían; sabía que muchos, muchísimos, demasiados muchos, soñaba con alguien, alguna vez, tuviese el valor de asesinarlo (si para causar su muerte hubiese bastado con que se apretara el mítico botón de la Leyenda del Mandarín, millares de hombres y de mujeres apretarían ese botón). Por lo mismo, volvería. Para demostrar que, aun situado en los umbrales de la vejez, aun menguado en su arquitectura de carne, seguía duro, fuerte y bragado, lleno de macheza, macho y remacho (Carpentier, 1974: 2008b, 348-349).

Además de la voluntad, dos rasgos más caracterizan a este personaje: el conocimiento profundo de la idiosincrasia de su pueblo (una especie de criollismo) y el pragmatismo. A pesar de tener la cultura europea como un ideal a seguir, el Primer Magistrado nunca pierde la conexión con la cultura americana, a la que conoce muy bien, y que es precisamente lo que le permite conservar el poder. Así lo demuestra con el discurso que elabora frente a Hoffmann, puesto que elige como base ideológica la identidad latina promoviendo el nacionalismo.

El pragmatismo es otro atributo propio del Primer Magistrado. Este rasgo se refleja de forma particular en el encuentro con El Estudiante, donde se muestra al lector la verdadera esencia del dictador, el sentido pragmático con que se enfrenta a la realidad:

Ambos habían salido de lo mismo. Pero el de Arriba [se refiere al Primer Magistrado], pragmático a su manera y buen entender del medio, había tomado, con prisa de impaciente, la ascendente vía que ahora jalonaba de bustos y estatuas suyas (Carpentier, 1974: 2008b, 449).

---

<sup>75</sup> Entre los escritores que han escrito sobre dictadores se encuentran las siguientes novelas: *Tirano Bandera* (1926) de Valle Inclán, *Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *Yo el Supremo* (1974) de Roa Bastos, *Facundo* (1845) de Domingo Sarmiento, *El gran Burandún-Burandá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea, *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, *La fiesta del chivo* (2006) de Vargas Llosa.

<sup>76</sup> Más que una formación tradicional, organizada y académica, su educación es autodidacta.

De esta manera son tres las características fundamentales que se obtienen en la construcción de este retrato robot del poder latinoamericano: la voluntad, lo indiano y el pragmatismo. La voluntad es la fuerza que mueve al Primer Magistrado, que no anhela el poder en sí, sino que el poder le da sentido a su vida. Sus últimos días reproducen su derrota, pero el fracaso no deviene de la pérdida de poder, sino que el tiempo ha reducido su fuerza vital. La naturaleza criolla constituye otro elemento clave de la identidad del dictador de Carpentier. El Primer Magistrado entiende muy bien a sus compatriotas, sabe cómo actuar contra sus adversarios: soborna al general Becerra, incita a la población al nacionalismo contra Hoffmann, libera al Estudiante y le ofrece una vida cómoda en el exilio parisino, y hasta está dispuesto a dimitir frente a sus ministros cuando sucede la huelga general y a renunciar al poder cuando comprende que no puede hacer nada contra Estados Unidos. El Primer Magistrado no es un ilustrado; ciertamente admira la cultura francesa, pero como un ideal que ha sido construido por él mismo de una forma distorsionada, ya que fue un autodidacta que no recibió una formación académica adecuada. La idiosincrasia criolla debe entenderse como el sentido dado por la historia autóctona, por las costumbres americanas enraizadas desde la época precolombina y colonial<sup>77</sup>. Finalmente, cabe mencionar la practicidad. El alto sentido pragmático del Primer Magistrado le libra de llevar a cabo empresas absurdas o elaborados discursos rocambolescos. Porque a pesar de que el narrador retrata ciertas actitudes del Primer Magistrado con humor e ironía<sup>78</sup>, sus acciones reflejan lucidez y no irracionalidad, como podría pensarse del significado del título de la novela. Se puede estar de acuerdo o no con las acciones del Primer Magistrado, mas no es un demente en el poder. La demencia le sobreviene cuando se encuentra alejado del poder, y no cuando lo ejerce. Incluso, tiene el tacto de advertir cómo los tiempos cambian y es consciente que su capacidad de interpretar la realidad política se resiente.

---

<sup>77</sup> Ello se refleja en el siguiente pensamiento: “(...) el Primer Magistrado se veía como quien ha sido encerrado en un círculo mágico trazado por la espada de un Príncipe de las Tinieblas. La Historia, que era la suya puesto que en ella desempeñaba un papel, era historia que se repetía, se mordía la cola, se tragaba a sí misma, se inmovilizaba cada vez –poco importaba que las hojas de los calendarios ostentaran un 185(?), 189 (?), 190 (¿6?)...–: era un mismo desfile de uniformes y de levitas, de altas chisteras a la inglesa alternando con cascos emplumados a la boliviana, como ocurre en los teatros de poca figuración donde se hacen cortejos triunfales con treinta hombres que pasan y vuelven a pasar frente al mismo telón, corriendo, cuando están detrás de él, para volver a entrar a tiempo en el escenario gritando, por quinta vez: ¡Victoria! ¡Victoria! ¡Viva el Orden! ¡Viva La Libertad!... El cuchillo clásico al que cambian el mango cuando está gastado, y cambia la hoja cuando a su vez se gasta, resultando que, al cabo de los años, el cuchillo es el mismo –inmovilizado en el tiempo– aunque hayan cambiado de mango y hoja tantas veces que ya resulten incontables mutaciones” (Carpentier, 1974: 2008b, 348).

<sup>78</sup> Como, por ejemplo, la construcción del Capitolio, la organización del Festival de Ópera o el encierro en campos de concentración a los alemanes.

En definitiva, el Primer Magistrado es el producto de la historia de su cultura, que incluye barbarie, violación e intentos frustrados de estabilidad institucional. Así, el poder en América Latina no se explica como un elemento opresivo, exterior a ella, sino interior, endémico a la cultura latinoamericana. Es como si la región produjera sus propias dictaduras en vez de ser creadas desde afuera; pues de ser así, la figura del dictador sería una simple marioneta. Para Carpentier, el Primer Magistrado es un arquetipo de la cultura latinoamericana, cuyos orígenes son la voluntad, el pragmatismo y la historia (expresada en la naturaleza criolla, indiana).

- El Estudiante

El Estudiante personifica la otra cara del Primer Magistrado. Podría decirse que se trata de él mismo en su etapa de juventud. Nótese en el siguiente fragmento cómo el autor también destaca la voluntad de El Estudiante (la misma cualidad que utiliza para definir al Primer Magistrado), y cómo empatiza el Primer Magistrado a pesar de defender posiciones antagónicas:

Donde creía encontrar un mozo atlético, de músculos endurecidos por el handball universitario, con rostro crispado y desafiante, como listo al combate, veía ahora un joven delgado, endeble, a medio camino entre la adolescencia y la madurez, algo despeinado, de rostro pálido, que lo miraba de frente, eso sí, casi sin parpadear, con ojos muy claros, acaso verdegrises, acaso verdeazules, que, a pesar de una casi femenina sensibilidad, expresaban la fuerza del carácter y de la determinación de quien podía actuar, si lo creía necesario, con la dureza de los creyentes y los convencidos (...) Te envidio. A tu edad yo también pensaba en cosas parecidas (Carpentier, 1974: 2008b, 448, 453).

La diferencia de actitudes en ese encuentro estriba en que El Estudiante es idealista (uno de los atributos comúnmente asociados a la juventud), y tiene un sentido mesiánico<sup>79</sup>, mientras el Primer Magistrado es pragmático<sup>80</sup>, su experiencia le hace pensar que todo

---

<sup>79</sup> “(...) el de Abajo [se refiere a El Estudiante] había caído en las trampas de un mesianismo de nuevo género que, en todo el continente, por fatal proceso, llevaban el iluso a las Siberias del Trópico, a la poca gloria del Bertillón, o al desenlace –tema para artículos de muy futuros periodistas– de la desaparición-que-no-deja-huellas, teniendo la familia del diluido, del esfumado, que ir a depositar flores, en supuestas fechas aniversarias, sobre tumbas sin objeto, con nombre y apellido inscritos en la tristeza, pero aún que la de un ataúd, de un fosa vacía...” (Carpentier, 1974: 2008b, 449).

<sup>80</sup> “No te olvides que soy hijo de la tierra (...) Porque, en fin, alguien, alguien, tiene que asumir el poder (...) Pero no te olvides que los gringos son los romanos de América. Y contra Roma no se puede” (Carpentier, 1974: 2008b, 451, 453, 454).

idealismo tiende a corromperse, después de todo, él también pasó por eso<sup>81</sup>, de manera que resulta lógico pensar que El Estudiante sea una proyección de la juventud del Primer Magistrado, ya que ambos constituyen paradigmas de una misma cultura.

Por último, cabe subrayar que el encuentro entre El Estudiante y el Primer Magistrado es el único momento de la novela dónde existe un intercambio de voces narrativas. Durante este episodio el lector presencia los pensamientos intercalados de ambos protagonistas, mientras que en el resto del relato el enfoque narrativo se establece siempre desde la perspectiva de un solo personaje, generalmente del Primer Magistrado.

- Doctor Peralta, Cholo Mendoza y la Mayorala Elmira

Los personajes de Doctor Peralta, Cholo Mendoza y la Mayorala Elmira constituyen la corte o el sequito del Primer Magistrado. El Doctor Peralta es su secretario personal, y en algunos tramos –muy breves– de la novela es una de las voces narrativas, tal y como ocurre en los capítulos segundo y cuarto:

“Véleme el sueño, mi compadre”, me dijo el Primer Magistrado. “No se preocupe, mi compadre, que aquí tengo lo que hace falta”, dije, sacándome la Browning del bolsillo del corazón... Y mientras el Primer Magistrado y la mulata Luis no sé cuántos se ocultaba tras de una puerta azul, me instalé en un taburete de piel de vaca, con el arma puesta en los muslos. Nadie, por lo demás, sabía que mi Presidente estuviese en la ciudad (...) Así, los había sorprendido el soldado alemán, vagando entre escombros, buscando la madre extraviada o muerta, y al oír sus llantos se les había acercado, como ofreciendo ayuda, y así, de un tajo, inesperado del sable (¿llevaba sable los hombres de infantería?, se preguntaba Peralta)(Carpentier, 1974: 2008b, 267, 362).

Peralta está detrás de los atentados contra el Primer Magistrado. Al final del relato, cuando están a punto de partir para Francia, Peralta los abandona y el Primer Magistrado cae en la cuenta que es él quien le ha estado traicionado, pues trabaja para Luis Leoncio.

El Cholo Mendoza es el embajador de El Primer Magistrado en París. Le anuncia las constantes revueltas que suceden en el país. Permanece leal al Primer Magistrado, incluso cuando éste pierde el poder. No representa ningún papel moral en el relato, al contrario, su personaje es sinónimo de corrupción y cinismo.

---

<sup>81</sup> “(...) que todo es lo mismo y todos buscan lo mismo: instalarse en el Kremlin, instalarse en el Elysée, instalarse en Buckingham-Palace, o sentarse en esta silla (y golpeaba el espaldar de la silla presidencial) para joder a los demás, gozar de la vida y llenarse los bolsillos de dinero” (Carpentier, 1974: 2008b, 452, 456).



La Mayoralía Elmira es la amante del Primer Magistrado. Es mulata y carece de estudios, es de origen humilde (el Primer Magistrado se burla de las expresiones que utiliza<sup>82</sup>). Su presencia en el texto simboliza el racismo en América Latina, pues su función se limita a ejercer de objeto sexual del protagonista. El subcapítulo veinte del capítulo siete está dedicado a ella, cuenta un paseo que realiza por París. En este apartado el narrador comienza enfatizando los problemas de adaptación que la Mayoralía Elmira tiene en Francia (para enfrentar el frío se resguarda mucho tiempo debajo de un edredón de plumas), aunque, poco a poco, va encontrando elementos similares a su cultura de origen: las iglesias, el mercado de frutas tropicales, etc., hasta que logra aclimatarse. Tal descripción no es más que una ironía del escritor porque, al final de la novela, la Mayoralía Elmira termina ocupando la misma posición que tenía antiguamente: sirvienta y objeto sexual. En términos generales, los tres personajes sirven para desarrollar la imagen del Primer Magistrado, una especie de monarca tropical.

- El Ilustre Académico

El Ilustre Académico es un intelectual francés siempre a las órdenes del Primer Magistrado. Acude a éste en busca de dinero a cambio de sus servicios, que van desde la venta de manuscritos hasta prestar sus influencias para cambiar la imagen del dictador en los medios de comunicación parisinos. Los dos diálogos que sostiene con el Primer Magistrado son de un buen nivel cultural, siendo el tema central la relación entre la cultura y América Latina. En estas conversaciones pueden apreciarse algunos argumentos que Carpentier ya ha retratado en otras novelas, como es el caso del tema de la identidad, entendida no desde el punto de vista ontológico, sino más bien desde el genio cultural de los pueblos, la idiosincrasia que identifica a cada cultura. Por ejemplo, una de sus pláticas hace referencia a uno de los posibles significados del título de la novela:

Y es que, según él, por carecer de espíritu cartesiano (es cierto: no crecen plantas carnívoras, no vuelan tucanes ni caben ciclones, en el Discurso del método...) somos hartos aficionados a la elocuencia desbordada, al pathos, la pompa tribunicia con resonancia de fanfarria romántica... (Carpentier, 1974: 2008b, 248).

---

<sup>82</sup> Igual sucede en *El acoso*, al protagonista le llama la atención la sintaxis de Estrella, una prostituta de orígenes humildes: “Ahora quieren saber con quién una busca vida. La singularidad de la expresión le recordó, de pronto, los tejados y los portales de su pueblo rodeado de rocas” (Carpentier, 1956: 1985, 31).

Como se verá más adelante, el significado del título de la novela va más allá de la asociación con la figura de Descartes y lo que éste representa (la racionalidad). El título tiene que ver con la singularidad de América Latina, situación que se expresa en las conversaciones entre el Ilustre Académico y el Primer Magistrado. Aunque no se especifica directamente, estas conversaciones parecen ser significativas para el Primer Magistrado. A su regreso a París, cuando ya está retirado, se da cuenta que el Ilustre Académico ha muerto; entonces, la soledad del antihéroe hace que París signifique menos de lo que fue.

- General Ataúlfo Galván y el coronel Hoffmann

Galván y Hoffmann son protegidos del Primer Magistrado. Los dos se sublevan contra él. Estos personajes no simbolizan ningún ideal, son sólo dos rivales que le disputan el poder al dictador.

Llama la atención la referencia al racismo en América, expresado a través del personaje de Hoffmann. Como indica su apellido, Hoffmann es alemán, pero tiene orígenes negros (una abuela suya es negra). Cuando el Primer Magistrado se enfrenta al general Ataúlfo Galván la narración del conflicto se centra en la contienda militar. Con Hoffmann la preocupación del Primer Magistrado se orienta a la creación de un discurso en relación con la identidad<sup>83</sup>: “Pero algo desasosegaba, esta vez, al Primer Magistrado. Y era un problema de palabras (...) habría que hablar, que pronunciar palabras” (Carpentier, 1974: 2008b, 341). ¿Por qué el Primer Magistrado está más preocupado por la creación de un discurso que por la acción militar?, ¿por qué Hoffmann le crea tal desasosiego? Hoffmann simboliza la aspiración de muchas élites latinoamericanas: ser un continente blanco. El Primer Magistrado ya hace referencia a ello cuando conversa con el Ilustre Académico:

Pero en mí país, donde son muchos –¡demasiados!– los indios, negros, zambos, cholos y mulatos, sería difícil ocultar a los “los cafres”. Y mal vería yo a nuestros cafres de la inteligentzia –tremendamente numerosos– complacido con la lectura del Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas del Conde de Gabineau... (Carpentier, 1974: 2008b, 249).

De hecho, el Ilustre Académico deja entrever que lo sucedido en Nueva Córdoba es más bien un genocidio étnico que un problema político:

---

<sup>83</sup> Como ya se ha dicho, no desde el punto de vista ontológico sino desde la óptica de la idiosincrasia cultural de los pueblos.

Y, peor aún, cuando se trataba de sofocar una revuelta de indios y de negros. Porque, en fin, si hablamos con franqueza... aquello había sido –estaba claro– una asonada de indios y negros... (Carpentier, 1974: 2008b, 318).

Que el Primer Magistrado se preocupe de la creación de un discurso alrededor de la identidad cultural, cuando Hoffmann se rebela, obedece a la intención del escritor de mostrar la hipocresía de las élites latinoamericanas. La latinidad de América es demagogia, pues la aspiración de sus dirigentes es que América sea blanca (anglosajona) y no mestiza. Cuando se acude a la identidad latina en la oratoria nacionalista no es más que un recurso para ocultar otros intereses económicos o políticos, pues no es un discurso que aborde en profundidad el tema de la identidad cultural. De esta suerte el pasaje en el que el Primer Magistrado se inventa un lenguaje constituye una referencia al discurso nacionalista de las élites del continente, un discurso que es pobre, falso y poco sustancial<sup>84</sup>.

- Luis Leoncio Martínez y Miguel Estatua

Luis Leoncio Martínez es el filósofo que comienza la revuelta en Nueva Córdoba. Él es el auténtico ilustrado<sup>85</sup>. Lo curioso es que, si bien Luis Leoncio Martínez inicia el alzamiento, éste lo abandona en el momento más álgido. Luego se sabrá que en realidad no desaparece del mapa político, ya que es él quien está detrás de los atentados contra el Primer Magistrado. El filósofo encarna al intelectual latinoamericano, cuya presencia en los movimientos sociales es inefectiva (deficiente). En la novela la protesta social es liderada por El Estudiante, que no es precisamente un intelectual, pues no finaliza su carrera académica, mientras que Luis Leoncio es la *intelligentia* ya establecida. Se encuentra que aquí hay un elemento importante, por insignificante que parezca. Carpentier es consciente de las enormes diferencias sociales del continente. En principio, ésta constituye una situación problemática para un intelectual, sobre todo cuando su especialidad es de lo más elaborada, como es el caso de la filosofía. Su conexión con lo social, con los movimientos sociales, es casi imposible de establecer, a no ser que abandone su rol intelectual y opte por un activismo político, militante. Esto no tiene que ver con los orígenes de la actividad intelectual, se trata más bien de la

---

<sup>84</sup> Contrasta con esta postura el discurso racial anglosajón, representado en la novela con la presencia del Cónsul estadounidense. Éste, un sureño que al igual que Hoffmann tiene orígenes negros, concibe el tema racial desde un punto de vista pragmático (la raza blanca ostenta la hegemonía del poder político) y no del de la identidad, como hacen los dirigentes latinoamericanos.

<sup>85</sup> “Y, para regresarse a un orden constitucional y democrático, se postulaba la figura del Doctor Luis Leoncio Martínez, austero profesor de filosofía, traductor de Plotino (...) Era hombre de frente alta, angosta, venosa y despoblada, palabra seca y breve, abstemio y madrugador, vegetariano militante, padre de nueve hijos, admirador de Proudhon, Bakunin y Kropotkin, que se había carteadado antaño con Francisco Ferrer, el maestro anarquista de Barcelona” (Carpentier, 1974: 2008b, 274).

relación con la identidad cultural de América Latina<sup>86</sup>. Históricamente, la formación de intelectuales y artistas latinoamericanos ha sido europea (lo que no significa que no existan movimientos nacionalistas, pero tradicionalmente han sido concebidos desde presupuestos filosóficos y sociológicos europeos<sup>87</sup>). Cuando se quiere establecer un diálogo con América Latina partiendo de esa formación europea, resulta complejo crear puentes de comunicación. Es lo que el autor quiere representar con la figura del filósofo de Nueva Córdoba. Su formación es europea (traductor de Plotino, admirador de Proudhon y amigo de Francisco Ferrer), y en eso se diferencia precisamente del Primer Magistrado, quien entiende a su país a partir de categorías culturales autóctonas<sup>88</sup>. Mientras Luis Leoncio entiende los fenómenos sociales desde el pensamiento europeo, por ello, cuando se convierte en presidente gracias al apoyo de Estados Unidos y no por voluntad de los movimientos sociales, nadie comprende su discurso, es demasiado intelectual.

Esta interpretación confirma que el tirano de Alejo Carpentier no es ilustrado. Es necesario aclarar esta cuestión para comprender la significación del título de la novela. Si se considera al Primer Magistrado un hombre ilustrado, América Latina aparecería como una alegoría absurda, irreal y, en consecuencia, el Primer Magistrado no sería más que una caricatura, cuando el texto de Carpentier implica todo lo contrario. El pensamiento y comportamiento del Primer Magistrado es muy lógico, muy racional. El papel del filósofo de Nueva Córdoba pretende mostrar la lucidez del Primer Magistrado y, de paso, tratar un tema que Carpentier desarrolla en otras novelas con mayor profundidad: el problema de las

---

<sup>86</sup> Es la misma problemática que Carpentier plantea en *Los pasos perdidos*, sólo que en ese caso se expresa la actividad intelectual en relación con el arte.

<sup>87</sup> Desde luego, un análisis exhaustivo sobre los intelectuales latinoamericanos se podría encontrar movimientos que fueron originarios y desarrollados a espaldas de las culturas europeas; pero desde el manifiesto de José Enriquez Rodó (*Ariel*, 1900) la presencia de Europa en el horizonte de los intelectuales latinoamericanos ha sido constante, bien para abrazar su cultura, bien para rechazarla. En *Historia de los intelectuales en América Latina*, volumen II, Carlos Altamirano nos dice: “Creemos que eso refleja el hecho de que durante el siglo [se refiere al siglo XX] la vida intelectual latinoamericana corrió predominantemente por cauces nacionales y que no hubo ningún escenario central, ninguna capital que ejerciera, como fue el caso de París y no sólo para Francia, la función de metrópolis de donde brota la autoridad intelectual –con sus revistas, sus editoriales, sus academias, sus debates y, por supuesto, sus maestros del pensar que a menudo eran también maestros de la pluma–. En determinado momento alguna ciudad pudo parecer más próspera, más cosmopolita e incluso más culta que el resto, o funcionar como meca de la revolución continental. Pero ninguna fue, para las otras, ese centro en que se produce la canonización intelectual y al que los aspirantes concurren, o vuelven la mirada, para ver qué dirección toma el mundo del espíritu, qué tendencias teóricas o estéticas seguir. “Europa. De ahí nos venía todo: la ciencia, el arte, la poesía, las ideas, las modas, los tejidos, la cocina”, escribió el crítico literario argentino Roberto Giusti al recordar el ingreso de su generación en la escena intelectual a comienzo del siglo XX (...) La América Latina (o Hispánica o Ibérica) era por entonces una referencia más bien borrosa. Salvo para aquellos escritores que, exiliados o trasplantados en Europa o en los Estados Unidos, “descubrieron”, más allá de sus naciones, la presencia del subcontinente. Como Manuel Ugarte (...) En él como en muchos otros, ese genuino compromiso hispanoamericano no cancelaba el deseo de Europa” (Altamirano, 2010: 11-12).

<sup>88</sup> Para Carpentier el fenómeno de las dictaduras es algo muy enraizado en la cultura latinoamericana.

relaciones encontradas entre los intelectuales formados en la cultura europea y el contexto social e histórico latinoamericano<sup>89</sup>.

Miguel Estatua podría definirse como la antítesis de Luis Leoncio. Es negro y minero. De la misma manera que se convierte en artista de forma espontánea, así asume el liderazgo de la revuelta. Mientras que Luis Leoncio no puede establecer comunicación con las mayorías sociales, Miguel Estatua se erige como referente moral para los sublevados:

Tal era su autoridad, que se le escuchaba y obedecía. Mandó a arriar las banderas blancas, y fueron arriadas las banderas blancas, y vio Miguel Estatua que era bueno arriar las banderas blancas, y bueno, también reanudar el combate (Carpentier, 1974: 2008b, 301).

Es interesante resaltar que Miguel Estatua no es un intelectual propiamente, es artista, se hace referencia a él como un genio espontáneo: “Un periódico de la capital había publicado un reportaje sobre su persona, calificándolo de genio espontáneo” (Carpentier, 1974: 2008b, 300), es decir, no ha recibido instrucción formal. El final también es antagónico para ambos. Mientras Luis Leoncio se convierte en presidente de la República, Miguel Estatua muere siendo fiel (coherente) a sus principios (nunca se rinde).

La existencia y trayectoria de estos dos personajes son un tema muy presente en la obra de Carpentier: la intelectualidad (muy arraigada en el pensamiento europeo) y su relación con el carácter de América Latina, que él traduce como vital. Dos vías que para el escritor son irreconciliables.

- Ofelia y los demás hijos del Primer Magistrado

El Primer Magistrado tiene cuatro hijos con doña Hermenegilda: Ofelia, Ariel, Marco Antonio y Radamés. Ariel es diplomático y negocia el contrato con la United Fruit; Radamés desea ser militar en West-Point pero, al ser rechazado, se convierte en piloto de carrera y muere en un accidente automovilístico en Indianápolis; Marco Antonio, el hijo menor, lleva una vida aventurera, un tanto bohemia, alejado de la familia; y finalmente, Ofelia es la hija con la que mayor relación tiene el Primer Magistrado. Vive con ella en París y en el capítulo séptimo la instancia narrativa se desarrolla, fugazmente, desde el punto de vista de Ofelia (es un breve pasaje que imita ciertos motivos de Marcel Proust).

---

<sup>89</sup> Este tema es central en *La consagración de la primavera*.

Ninguno de los hijos del Primer Magistrado tiene un gran protagonismo en el relato. Su función es retratar la forma de vida del dictador. Llama la atención que todos residen fuera de su país de origen, en ciudades europeas o estadounidenses.

### c) Conflicto

No es posible decir que hay un conflicto particularmente importante en *El recurso del método*, puesto que no existen demasiadas relaciones (interacciones) entre los personajes; ni siquiera se puede estar seguro de poder hablar de personajes, son más bien arquetipos propios de la cultura latinoamericana. Está claro que la intención del escritor es retratar la dictadura en Latinoamérica utilizando como pretexto una novela, pese a que difícilmente alcance los mínimos para que el texto sea leído como tal. Es como si el escritor en vez de proyectar una narración se limitara a la descripción de una gran pintura. Los personaje no tiene la función de dinamizar el texto, sino la de otorgarle significado a la imagen estética. Si el texto avanza es porque se sigue los avatares del Primer Magistrado cronológicamente<sup>90</sup>, igual que se lee la biografía de un personaje histórico. La diferencia se establece en que Carpentier ha sustituido los eventos de la vida de ese personaje histórico por hechos alegóricos (el mismo protagonista es una metáfora), que exige una exégesis debido a su alto contenido simbólico (de ahí la importancia de los elementos formales del texto, como son las instancias narrativas).

Sin embargo, y a pesar de la nula existencia de relaciones dramáticas, se puede plantear el conflicto en los siguientes términos: el Primer Magistrado desea conservar el poder<sup>91</sup>; una serie de revueltas y protestas sociales amenazan su gobierno; una huelga general paraliza el país y él organiza una tetra; finge su muerte; los contrarios a su gobierno salen a festejarlo; el Primer Magistrado provoca una masacre para descabezar el movimiento de protesta; la mala imagen del dictador hace que Estados Unidos intervenga y le obliga a dejar el poder; el Primer Magistrado se exilia a París, donde muere. De entenderse así el conflicto, los intereses que se contraponen al Primer Magistrado son las dos revueltas organizada por los militares, y la protesta social liderada por El Estudiante, que es la que finalmente lo derrota.

Se han identificado algunos hechos que merecen ser destacados. El primero de ellos es la desproporción del texto en relación con el conflicto. La narración debería fijar su atención en cómo se genera el conflicto y en cómo se resuelve éste. Eso significaría enfatizar en las

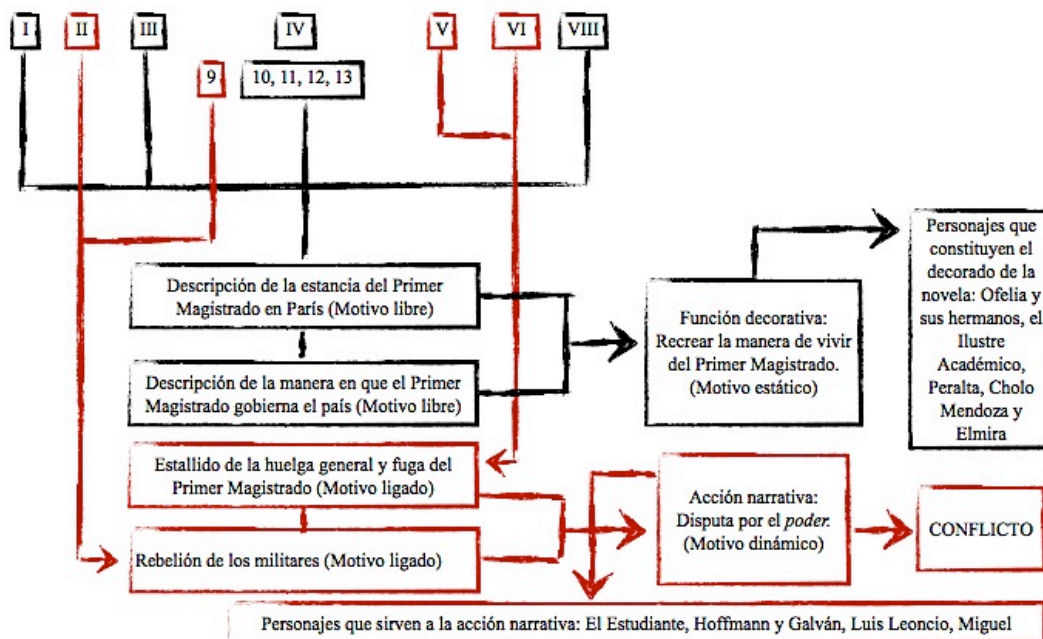
---

<sup>90</sup> Es curioso que en esta novela, a diferencia de otros textos de Carpentier, el tratamiento del tiempo no sea utilizado de forma vanguardista, como ocurre en *La consagración de la primavera* o en *El acoso*. La razón podría ser que la intención del narrador sea mostrar el relato como si fuera una biografía.

<sup>91</sup> La narración no se centra en cómo se hace con el poder (nos menciona el hecho fugazmente), sino en cómo lo pierde.

causas que llevan a Galván y a Hoffmann a rebelarse, o mostrar las razones que motivan a El Estudiante a involucrarse en la organización de las protestas; pero estos sucesos apenas son mencionados. Las razones de Galván y Hoffmann para alzarse en armas son simplemente calificadas como actos de traición, sin añadir mayores explicaciones. Incluso las rebeliones de ambos militares apenas son narradas, salvo la de Galván, que ocupa un capítulo que sirve para introducir dos historias más, la de Luis Leoncio y la de Miguel Estatua. Ciertamente, existe un mayor interés en desarrollar el personaje de El Estudiante, pues su presencia va en aumento hasta que tiene un encuentro con el Primer Magistrado y explota la huelga general. Fuera de estos eventos, la narración se ocupa de describir los modos de vida del Primer Magistrado en vez de narrar el conflicto. Por ejemplo, las estancias del Primer Magistrado en París abarcan los capítulos primero, tercero y séptimo (tres de siete). La manera en que el Primer Magistrado dirige su gobierno (organización de los festivales de música) se desarrolla en el capítulo cuarto. La revuelta Galván se narra en el capítulo segundo y la de Hoffmann al inicio del subcapítulo nueve del capítulo cuarto. El estallido de la huelga y el encuentro entre el Primer Magistrado y El Estudiante en el capítulo quinto. La huida del Primer Magistrado en el capítulo sexto. Como puede apreciarse la línea narrativa sólo se ciñe al conflicto en tres capítulos de siete, mientras que el resto constituyen en su mayoría motivos libres, estáticos. Situación que provoca que el texto apenas pueda leerse como ficción, pues el conflicto pasa a segundo plano, dejando en un nivel superior la forma de vida del Primer Magistrado (su biografía); en otras palabras, lo temporal se superpone a lo causal. Poco interesa saber cómo pierde el poder el Primer Magistrado (no sorprende que haya sido traicionado por su secretario personal), mientras crece la expectativa por conocer sus últimos días, de ahí que se dedique un capítulo entero a estos eventos. El siguiente esquema dibuja los hechos sobre los que recae la línea narrativa:

Esquema 18. Conflicto en *El recurso del método*



Una vez identificados los motivos dinámicos y estáticos, el conflicto se presenta más claro: la disputa por el poder. Son cinco los personajes que confrontan al héroe: Galván, Hoffmann, Luis Leoncio, Miguel Estatua y El Estudiante. El resto de protagonistas (Ofelia y sus hermanos, Elmira, el Ilustre Académico, Peralta y Cholo Mendoza) contribuyen al ambiente de la novela. Por otra parte, identificado el conflicto se identifica que también existe un sólo momento de tensión, cuando el Primer Magistrado pierde el poder en el capítulo sexto.

#### d) Intriga

A excepción de Miguel Estatua, Luis Leoncio y El Estudiante, el escritor dedica pocas líneas a la construcción de los personajes de Galván y Hoffmann; de ellos simplemente se sabe que son antiguos protegidos del Primer Magistrado (Hoffmann participa en la lucha contra la revuelta de Galván). La escasa complejidad en explicar las causas de la disputa por el poder implica que las razones que los motivan en la acción son simples, de hecho, se comportan tal y como el Primer Magistrado prevé. Puede afirmarse que la ambición es el interés que los mueve, no tienen reparo en traicionar para conseguir lo que desean.

En el caso de Luis Leoncio, la situación se torna más compleja. El narrador informa que es un filósofo formado en Europa. La erudición, el conocimiento europeo, es lo que le mueve en la narración. Luis Leoncio pretende llevar a términos reales ese conocimiento. Ésa



es la causa de su acción. Probablemente, también, ésa sea la razón del porqué no logra conectar con las mayorías sociales<sup>92</sup>.

En cuanto a Miguel Estatua, el personaje se presenta como una reacción frente el poder. Miguel Estatua encarna una resistencia a partir de un comportamiento ético; se le encarga la construcción de una imagen del Primer Magistrado, pero él rechaza la propuesta. Lo ético del personaje reside en que se mantiene fiel a sí mismo, a su esencia, que en este caso es artística. Podría expresarse con la siguiente premisa: el arte debe estar alejado del poder. Estatua únicamente interviene en la lucha cuando percibe el acto de traición del general Becerra, de este modo, puede decirse que es la lealtad, la rectitud de sus principios lo que le mueve.

El Estudiante es el personaje más complejo de los opositores al protagonista. Para caracterizarlo el escritor introduce un aspecto que no poseen los demás: el idealismo, pero con un matiz muy propio de la estética de Carpentier: la religiosidad. Al describirlo Carpentier atribuye a la religión (al mesianismo) el origen de su ímpetu revolucionario. Si bien es cierto que cuando el Primer Magistrado vuelve a encontrarse con El Estudiante el narrador lo describe como ateo, mas este ateísmo es contra de la institución eclesial, la Iglesia católica, y no la ideología cristiana. De hecho, posteriormente se dice que El Estudiante “es sensible a la dinámica de los evangelios” (Carpentier, 1974: 2008b, 532). En definitiva, el idealismo, entendido de manera particularmente religiosa, es lo que impulsa la acción de El Estudiante.

Otra cuestión relacionada con el conflicto tiene que ver con el deseo del Primer Magistrado de conservar el poder. El dictador no quiere mantener el poder por ambición, lo hace por una filosofía de vida. Carpentier atribuye al antihéroe un rasgo distintivo: la energía vital<sup>93</sup>. El Primer Magistrado no se aferra al poder porque le gusten las prebendas del poder, lo hace por el deseo, la voluntad de tener un papel en la historia<sup>94</sup>. Ésa es la razón de sus lamentos cuando observa el derrumbe de sus monumentos<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> “(...) que no confiaban ya en un Luis Leoncio Martínez apendejado, que seguía dirigiendo proclamas al país, pidiendo auxilio a gente casi ignorante de su existencia, declarando que contaba con el apoyo de provincias que se habían movido” (Carpentier, 1974: 2008b, 302).

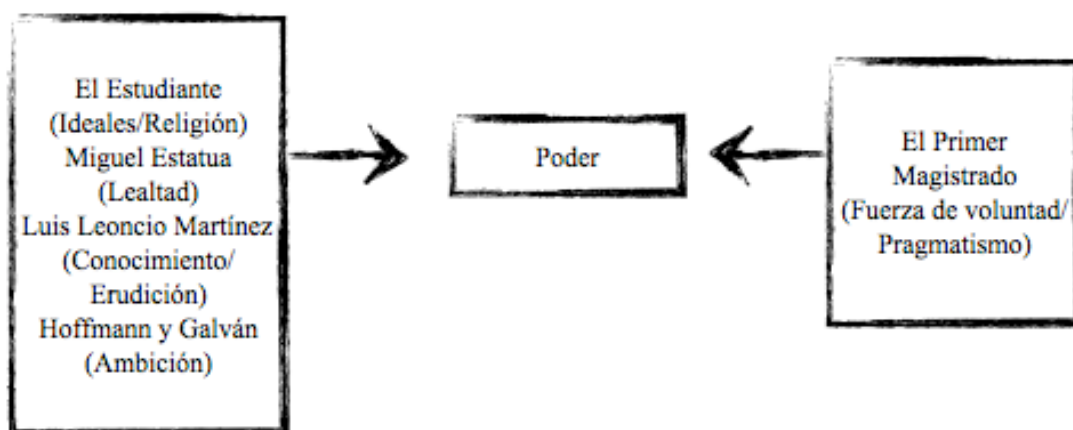
<sup>93</sup> Al contemplar la momia en París, el Primer Magistrado comprende que su tiempo ha acabado. Sabe perfectamente que no puede derrotar a la muerte, sólo entonces su energía vital comienza a apagarse: “Pienso en la muerte, como siempre que me despierto. Pero ya no tengo miedo a la muerte. La recibiré a pie firme, aunque me doy cuenta, desde hace tiempo, que la muerte no es combate ni agón –mera literatura– sino entrega de armas, vencimiento aceptado, ansias de sueño para burlar un dolor siempre posible, siempre amenazante (...)” (Carpentier, 1974: 2008b, 546).

<sup>94</sup> “La Historia, que era la suya puesto que en ella desempeñaba un papel” (Carpentier, 2008b, 348).

<sup>95</sup> “Pasará lo mismo que con las esculturas romanas de mala época que pueden verse en muchos museos: sólo se sabe de ellas que son imágenes de Un Gladiador, Un Patricio, Un Centurión. Los nombres se perdieron. En el caso suyo se dirá: “Busto, estatua, de Un Dictador. Fueron tantos y serán tantos todavía, en este hemisferio, que el nombre será lo de menos” (Tomó un libro que descansaba sobre una mesa.) “¿Figura usted en

La voluntad de tener un papel en la historia estimula al Primer Magistrado. Circunstancia que se diferencia de la actitud de El Estudiante. Mientras el dictador opta por una filosofía pragmática para consecución de sus objetivos, El Estudiante elige el camino religioso. El pragmatismo del Primer Magistrado le conduce a comportarse por encima de las leyes, pues en su visión lo que importa es ser fuerte, la voluntad de poder. Para Carpentier ésta es la causa de la dictadura, pues la única medida de valor del comportamiento de un hombre así es la consecución de su objetivo<sup>96</sup>. Se puede esquematizar la intriga así:

Esquema 19. Intriga en *El recurso del método*



#### e) Desenlace

Luis Leoncio Martínez, el filósofo de Nueva Córdoba, se hace con el poder del gobierno con el apoyo de los Estados Unidos, que lo han respaldado porque él representa el tipo de democracia que quieren implantar en el país, además de tenerle miedo a El Estudiante.

A pesar de que el Primer Magistrado abandona el poder presionado por el gobierno estadounidense, es la acción política de El Estudiante lo que produce la intervención. No obstante, Carpentier no le confiere poder a El Estudiante, a éste le asigna el rol de luchador perpetuo y no de ostentador del poder (es una especie de representación utópica). Cuando el Primer Magistrado vuelve a encontrárselo en Francia, El Estudiante continúa todavía su lucha

---

el Pequeño Larousse ¿No?... Pues entonces está jodido...” Y aquella tarde lloré. Lloré sobre un diccionario –“Je sème à tout vent”– que me ignoraba” (Carpentier, 1974: 2008b, 503).

<sup>96</sup> “Empaque y estilo de los déspotas venidos a menos; de los que, durante años y años, impusieron su voluntad, hicieron la ley, en algún lugar del mundo” (Carpentier, 1974: 2008b, 540).

(participa en un congreso contra los políticas coloniales). Así como las revoluciones, las convulsiones sociales y las dictaduras son –para Carpentier– cíclicas, también lo es la figura de El Estudiante. La razón que a sus protagonistas les llame por un apelativo y no por su nombre propio, que no les individualice, es una forma de decir que cualquier persona, cualquier individuo puede ocupar ese papel, puesto que son parte de la sociedad latinoamericana, y, por lo tanto, son representaciones que se manifiestan una y otra vez. La existencia de El Estudiante es concomitante a la del dictador, como si fuera un combate dialéctico (Dictador/Estudiante). Al no resolverse el conflicto a favor de El Estudiante, Carpentier refuerza su idea de la repetición, de los ciclos, ya que se advierte que Luis Leoncio pronto se convertirá en un nuevo tirano y el ciclo volverá a comenzar.

El escritor resuelve los personajes de Miguel Estatua, Hoffmann, Galván y el Primer Magistrado matándolos, empero se diferencia en que no todos enfrentan la muerte de la misma manera. Galván y Hoffmann lo hacen cobardemente, suplicando por su vida, a pesar de haber sido implacables en hacer daño a los demás. La muerte de Hoffmann está narrada sarcásticamente (muere porque su caballo se cae en un hoyo y los soldados lo abandonan a su suerte). En cuanto a Miguel Estatua, éste se suicida. Al Primer Magistrado se le dedica todo un capítulo para describir su fallecimiento, su agonía. Si su esencia es la fuerza vital, el narrador va describiendo cómo la pierde según se acerca a la muerte. El primer signo se observa en su reacción ante los nuevos cuadros cuando Ofelia sustituye las pinturas que decoraban el apartamento, cuyo significado no llega a entender (tal y como se detalla en el capítulo primero, los antiguos cuadros los comprendía muy bien). Al verse privado de su razón de vivir (un papel en la historia), la muerte le va ganando terreno:

Y pensaba yo, amargamente, en el lamentable fin de Estrada Cabrera; en los muchos mandatarios arrastrados por las calles de sus capitales; en los expulsados y humillados, como Porfirio Díaz; en los encallados en este país, tras de un largo poder, como Guzmán Blanco; en el mismo Rosas, de Argentina, cuya hija, cansada de representar papeles de virgen abnegada, de magnánima intercesora frente a los encarnizamientos del Terrible, revelándose, de repente, en su verdad profunda, había abandonado al duro patriarca al llegarle el ocaso, dejándolo morir de tristeza y soledad, en las grisuras de Southampton (Carpentier, 1974: 2008b, 515-516).

Como última estrategia el Primer Magistrado se encierra en su realidad rechazando el mundo exterior, hasta que al visitar la momia que se exhibe en el museo del Palacio del Trocadero comprende que no hay ninguna grandeza fuera de esta vida, o como dijese otro de

los personajes de Carpentier: “en el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar” (Carpentier, 1949: 2010, 156):

Ruinosa arquitectura humana, hecha de huesos envueltos en tejidos rotos, de pieles secas, agujeradas, carcomidas, que sostenía un cráneo ceñido por una bandeleta bordada; cráneo con los huecos ojos dotados de tremebunda expresión, enfurecida la hueca nariz a pesar de su ausencia, y una enorme boca almenada de dientes amarillos, como inmovilizada para siempre en un inaudible aullido, sobre la miseria de tibias cruzadas de las cuales colgaban todavía unas alpargatas milenarias –y como nuevas, sin embargo, por la permanencia de sus hilos rojos, negros y amarillos–. Y aquí seguía sentada –como allá– la cosa esa, a dos pasos de La Marsellesa de Rude, como feto gigantesco y descarnado que hubiese recorrido todos los tránsitos del crecimiento, de la madurez, la decrepitud y la muerte, cosa apenas cosa, ruina de anatomía que viese por dos hoyos, bajo una asquerosa cabellera oscura, caída en andrajosos mechones a ambos lados de mejillas secas. Y ese exhumado monarca, juez, sacerdote o jefe armado, volvía a mirar irritadamente, desde sus incontables siglos, a quienes hubiese violado su sepultura... (Carpentier, 1974: 2008b, 541).

Así se extingue la fuerza de voluntad del Primer Magistrado, justo en el momento en que su razón de vida ha dejado de tener sentido.

## 5.2. Estudio de la trama

### a) Motivos

El conjunto de motivos sería el siguiente:

Tabla 10. Motivos introductorios, ligados y libres de *El recurso del método*

	Motivos	Motivos introductorios	Motivos ligados	Motivos libres
1	El Primer Magistrado permanece en París.	El Primer Magistrado se levanta de la cama.	Estallido de la revuelta en Nueva Córdoba.	El Primer Magistrado permanece en París.
2	Estallan dos revueltas, una en Nueva Córdoba y otra en San Felipe del Palmar.		El Primer Magistrado regresa a sofocar las rebeliones.	El Primer Magistrado encuentra unas momias en una cueva.
3	El Primer Magistrado regresa a su país a sofocar las sublevaciones.		Rebelión de Hoffmann.	El Primer Magistrado fusila al general Ataúlfo Galván.
4	El Primer Magistrado encuentra unas momias en una cueva.		El Primer Magistrado regresa a controlar la sedición de Hoffmann.	El Primer Magistrado masacra a los sublevados en Nueva Córdoba.

5	El Primer Magistrado fusila al general Ataúlfo Galván.		Huelga general.	Miguel Estatua se suicida.
6	El Primer Magistrado masacra a los sublevados en Nueva Córdoba.		Represión de las protestas.	Luis Leoncio escapa.
7	Miguel Estatua se suicida.		Intervención de los Estados Unidos.	El Primer Magistrado regresa a París.
8	Luis Leoncio escapa.		El Primer Magistrado huye a París.	Hoffmann muere.
9	El Primer Magistrado regresa a París.		Muere el Primer Magistrado.	El Primer Magistrado ordena crear un festival de Ópera.
10	Estalla una revuelta, esta vez dirigida por Hoffmann.			Sabotajes contra el gobierno del Primer Magistrado.
11	El Primer Magistrado regresa a controlar la sedición de Hoffmann.			El Primer Magistrado visita la momia del museo del Palacio del Trocadero.
12	Hoffmann muere.			
13	El Primer Magistrado ordena crear un festival de Ópera.			
14	Suceden una serie de sabotajes contra el gobierno del Primer Magistrado.			
15	Capturan a El Estudiante.			
16	Encuentro entre El Estudiante y el Primer Magistrado.			
17	Huelga general.			
18	La gente sale a manifestarse.			
19	El Primer Magistrado masacra a los manifestantes.			
20	Intervención de Estados Unidos.			
21	El Primer Magistrado huye a París.			
22	El Primer Magistrado visita la momia del museo del Palacio del Trocadero.			
23	Muere el Primer Magistrado			

En el texto existe un largo motivo introductorio, con el que inicia la novela y del cual se compone la mayor parte del capítulo primero. Se puede describir tal evento de la siguiente forma:

1. El Primer Magistrado se levanta de la cama.

2. Sylvestre le ofrece café.
3. Un sastre le toma medidas para los trajes que tiene previsto mandar a hacer.
4. El doctor Peralta le entrega varios libros.
5. Ofelia toca una sinfonía de Beethoven.

Como puede observarse, estas acciones son de lo más cotidianas. Constituyen la indicación principal de la intención final del escritor, que es retratar la vida interior del dictador (tómese en cuenta que la instancia narrativa es en primera persona, desde el punto de vista del protagonista) y no tanto contar una ficción (cómo el héroe obtiene y el poder y cómo lo pierde). Dicho de otra manera, la acción narrativa es simple, poco imaginativa: la historia consiste en el estallido de diversas revueltas (de las cuales tres son las principales) y la correspondiente represión, para resolver la fábula con el exilio del héroe y su muerte. Por ello, la acción narrativa pasa a un segundo nivel, mientras los motivos libres adquieren mayor presencia (el decorado es más relevante que la acción, trece subcapítulos de veintidós están dedicados a mostrar la personalidad del héroe). Al escritor le interesa principalmente transmitir una ideología (una visión de mundo, en este caso de la dictadura latinoamericana) que contar un relato (una historia sobre la dictadura latinoamericana). Ello explica por qué se consagra un capítulo entero (cuatro subcapítulos) para narrar la agonía del Primer Magistrado. Si la novela fuera fiel a la acción, no tendría sentido dedicarle tanto espacio a este evento.

También llama la atención que los motivos vayan precedidos de largos períodos de calma y estabilidad. Esta idea es importante puesto que el narrador entiende la vida, la existencia, de forma cíclica. A cada revolución le antecede un momento de paz, que a su vez le sigue una revuelta, y así sucesivamente. Otro aspecto interesante es que el perfil del dictador contiene muchas similitudes con la vida de los escritores latinoamericanos de principio del mil novecientos, sobre todo en lo que a su atracción por París se refiere<sup>97</sup>.

El título de la novela es enigmático. Razón por la cual surge la interrogante sobre su correspondencia con la fábula. Cada capítulo (y algunos subcapítulos) tienen como epígrafe un pensamiento del filósofo francés René Descartes, aunque estos aforismos poca relación guardan con lo que se relata en cada capítulo o, al menos, la conexión no es del todo clara. Eso lleva a pensar que las referencias a Descartes remiten al significado total de la novela y no a su contenido, es decir, sugiere cómo debe leerse la novela en su conjunto. En definitiva,

---

<sup>97</sup> “París, en cambio, era Tierra de Jauja y Tierra de Promisión, Santo Lugar de la Inteligencia, Metrópoli del Saber Vivir, Fuente de Toda Cultura, que, año tras año, en diarios, periódicos, revistas, libros, alababan –luego de colmar una suprema ambición de vivir aquí– los Rubén Darío, Gómez Carrillo, Amado Nervo, y tantos otros latinoamericanos que de la Ciudad Mayor había hecho, cada cual a su manera, una suerte de Ciudad de Dios” (Carpentier, 1974: 2008b, 316).

significa entenderla como un discurso y no como una ficción, o si se prefiere, la ficción es sólo el pretexto para mostrar el discurso.

El título del texto apunta en primer lugar a una figura verbal (un tropo) que consiste en la sustitución de un término por otro: recurso por discurso (la obra más conocida de Descartes lleva por título *El discurso del método* (1637). La base para realizar esta sustitución es de tipo cuantitativo, es una sinécdoque: el discurso es el todo<sup>98</sup>, mientras que el recurso es un tipo especial de discurso. Eso conduce a la siguiente cuestión: ¿qué tipo de discurso es el recurso? Desde Aristóteles los géneros discursivos se han clasificado en tres: demostrativo, deliberativo y judicial<sup>99</sup>. Los demostrativos se pronuncian para alabar a alguien o a algo, o para criticar a ese alguien o ese algo<sup>100</sup>. *El recurso del método* versa sobre la dictadura. A pesar de que pudiera considerarse que la argumentación que subyace en el texto constituye un desprecio a la dictadura, no lo es. La intención de Carpentier va más allá, quiere saber qué es la dictadura, por qué es un fenómeno recurrente y extensivo en América Latina. En una carta a González Echevarría, Carpentier le escribe:

Leyendo entre líneas, me parece advertir que “El recurso” no es el libro mío que usted prefiere. Y acaso no sea el que yo mismo prefiera... Pero, así mismo, es el libro que más me satisface haber escrito. Y ello, porque era el más peligroso de todos, para su autor (...) Porque la verdad es que el Dictador Latinoamericano es personaje difícil, difícil, difícil de tratar. Porque, si acerca de él se dice toda la verdad, se nos vuelve un personaje inverosímilmente vicioso, inverosímilmente cruel, inverosímilmente estúpido... Y sin embargo, se hace ya necesario hablar de él, porque –¡caray!– estamos en el año 1974 y esto sigue y sigue, y sigue... ¿Hasta cuándo?... (González, 2008: 67).

Se puede inferir que Carpentier no tiene la intención de mostrar la dictadura como algo bestial, maligno, quiere adentrarse en su complejidad, desea saber por qué surge reiteradamente en América Latina. En otras palabras, está buscando respuestas y no contando

---

<sup>98</sup> Hay varios tipos de discurso, diversos universos argumentativos.

<sup>99</sup> “En su Retórica Aristóteles proporciona las clases textuales que son los genera contando primeramente con el papel del oyente ante el discurso retórico, para a continuación ocuparse del contenido del discurso en una dimensión referencial situada en el tiempo y conectada con el contexto institucional en el que es pronunciado. Escribe Aristóteles: “De la oratoria se cuentan tres especies, pues otras tantas son precisamente las de oyentes de los discursos. Porque consta de tres cosas el discurso: el que habla, sobre lo que habla y a quién; y el fin se refiere a éste, es decir, al oyente. Forzosamente el oyente es o espectador o árbitro, o bien de cosas sucedidas o bien de futuras. Hay el que juzga acerca de cosas futuras, como miembro de la asamblea; y hay el que juzga acerca de cosa pasadas, como juez; otra hay que juzga de la habilidad, el espectador, de modo que necesariamente resultan tres géneros de discurso en retórica: deliberativo, judicial, demostrativo” (Albaladejo, 1991: 54).

<sup>100</sup> “Los discursos del genus demonstrativum se pronuncian para alabar o vituperar a alguien o algo; ante estos discursos el oyente no toma una decisión, pero es el punto de destino de la acción de influencia del orador a propósito de las cualidades positivas o negativas de la persona o de los hechos en los que se centra el discurso, aunque también valora el grado de belleza del discurso y de habilidad oratoria de su productor” (Albaladejo, 1991: 54-55).

una historia. Por esa razón *El recurso del método* no es un discurso de tipo demostrativo. Tampoco podemos catalogarlo como un argumento de tipo deliberativo, curiosamente, el texto no invita a la acción, es más reflexivo que incitador. Lo que indica que el género en que se enmarca es el judicial. De hecho, en la disciplina jurídica un recurso es un escrito que se presenta ante una autoridad para que se juzgue sobre un determinado asunto. Sobre el género judicial, Albaladejo dice:

Al genus judicial pertenecen los discursos que se pronuncian en situaciones retóricas en las que se decide sobre algo sucedido, a propósito de lo cual se juzga a alguien. Éste es el género más caracterizado dialécticamente, puesto que se enfrentan dos partes que proponen decisiones opuestas y que intentan influir en el destinatario a favor de sus respectivas posiciones (Albaladejo, 1991: 55).

En la novela se establece un diálogo entre dos voces que se enfrentan, que razonan o que discuten. Son las voces del Primer Magistrado (en su mayoría) y la de El Estudiante (voz que va ganando fuerza en la medida que el relato avanza). Puede afirmarse que existe un centro de la novela cuando ambos personajes se encuentran y conversan (es el único momento en que se da alternancia sucesiva de las instancias narrativas). Obsérvese en este fragmento cómo se mezcla el pensamiento de ambos:

Se miraban ambos: No sabe hasta qué punto está en su papel/ más parece poeta provinciano que otra cosa / absolutamente “en situación” / de esos que premian en Juegos Florales / hermosa indumentaria de relumbrón / trajecito de “The Quality Shop”/ cara de nalga/ mejillas de niña / luce más blanco en fotos: con los años vuelve a sus orígenes/ despeinado, corbata ladeada, para darse estilo/ huele a puta, con tanta Colonia/ le falta dimensión, fuerza, para ser algo / hay algo repelente en la expresión / se toma por un Masaniello / yo lo creía más viejo / me pregunto si me mira con odio o con miedo / las manos le tiemblan: el alcohol / tiene mano de pianista, pero debería limpiarse las uñas / el Tirano Clásico / el Arcángel que fuimos todos (Carpentier, 1974: 2008b, 449-450).

El signo / indica un cambio de pensamiento. Se intercambia el enfoque narrativo, aunque se mantiene la instancia narrativa de la primera persona, de manera que el propietario de cada pensamiento establecería la siguiente secuencia:

Tabla 11. Pensamiento de El Estudiante y Primer Magistrado (enfoque narrativo) en *El recurso del método*

Pensamiento de El Estudiante	Pensamiento del Primer Magistrado
No sabe hasta qué punto está en su papel. Absolutamente en “situación”. Hermosa indumentaria de relumbrón. Cara de Nalga. Luce más blanco en las fotos: con los años vuelve a sus orígenes. Huele a puta, con tanta	Más parece poeta provinciano que otra cosa. De esos que premian en Juegos Florales. Trajecito “The Quality Shop”. Mejillas de niña. Despeinado, corbata ladeada, para darse estilo. Le falta dimensión, fuerza, para



<p>Colonia. Hay algo repelente en esa expresión. Yo lo creía más viejo. Las manos le tiemblan: el alcohol. El Tirano clásico. Hombre de vicios y porquerías: lo lleva en el semblante. Ni monstruo ni siquiera: un cacique subido de tono. Todo aquí es teatro: el modo de recibirme, la luz de la cara, ese libro en la mesa. No me mires así, que yo no bajaré la mirada... la tortura... tratarán de sacarme nombres. Acerca la mano al timbre: va a llamar. No sé si podría resistir. Es horrible pensar en eso, en eso, en eso... Me ha dado su palabra; pero su palabra no vale un carajo. Va a llamar: ya me veo esposado. ¿Cuándo se resolverá a hablar? ¿por qué no me habla, coño? ¿por qué no acaba de abrir la boca? Este sudor que me sale ahora y no tengo pañuelo, no tengo pañuelo, tampoco en este bolsillo... Sonríe. Algo quiere proponerme: alguna porquería. Seguro que me va ofrecer un trago. Ojalá me ofreciera un trago: me sentiría mejor. Anda, venga, eso, atrévete, será una botella del maletín ese; todo el mundo sabe lo que hay dentro. Creo que me dijo algo de beber algo; pero no oí bien: ese camión. El tranvía. Creo que no ha entendido mi gesto. (Carpentier, 1974: 2008b, 449-451).</p>	<p>ser algo. Se toma por Masaniello. Me pregunto si me mira con odio o con miedo. Tiene manos de pianista, pero debería limpiarse las uñas. El Arcángel que fuimos todos. Cara de muchacho que no se ha tumbado muchas hembras: intelectual pajizo. Estos débiles son los peores. Capaz de cualquier cosa: no tiene nada que perder. A pesar de que es valiente, no resistiría la tortura. Me imagino que tiene miedo. Si lo apretaran un poco ¿Para qué esperar tanto? un buen susto para comenzar. No: he dado mi palabra. Hablarle primero. No hay que hacer mártires en estas gentes: o evitarlo en lo posible. Todo el mundo sabe, a estas horas, que Él está aquí, y que he dado mi palabra. Otros, más duros que éste, se han dejado convencer. Soltarlo y que lo sigan: a alguna parte tiene que ir. Está sudando. Tiene miedo. Le voy ofrecer un trago. No lo aceptará, para presumir de puro. No quiero exponerme a que me diga que no. Sin embargo, sí; le digo... Se lo vuelvo a decir... pero no parece haberme entendido: ese camión. El tranvía, ahora. No entiendo el gesto. Ya nos hemos mirado bastante; el libro ahora, para que vea que... (Carpentier, 1974: 2008b, 449-451).</p>
---	--

En el fragmento citado no importa lo que se dice, importa cómo se dice. Artificio que lleva al lector al pensamiento de cada uno de los protagonistas, justo en el momento en que se encuentran ambos personajes. Circunstancia que simboliza ese deseo de poner a los dos héroes en situación de diálogo e indica que sus esencias son antagónicas (a pesar de tener un mismo origen). El Estudiante encarna el idealismo y el Primer Magistrado la voluntad del individuo, el pragmatismo contra el idealismo. Toda la novela constituye un diálogo entre esas dos visiones de mundo<sup>101</sup>.

Ahora bien, ¿por qué la cita de Descartes? Como dicen Perelman y Olbrechts-Tyteca, Descartes cambió la filosofía occidental al introducir una manera diferente de razonar, no ya a

<sup>101</sup> Este aspecto resulta muy interesante. Carpentier parece no compartir el antiguo principio de Heráclito conocido como la unidad de los contrarios. Teoría que con el tiempo dio origen a la dialéctica. Carpentier, a diferencia de Heráclito, no cree que del enfrentamiento de dos contrarios surja algo nuevo. Al contrario, para el escritor cubano cuando dos fuerzas se enfrentan vence la que mayor poder tiene, y nada nuevo surge de ella.

partir de lo verosímil, sino a partir de las evidencias, de las pruebas<sup>102</sup>. El razonamiento del filósofo francés se basaba en crear un sistema de enunciados que imponían una conclusión a partir de premisas. Dicha conclusión se conoce con el término de verdad. Lo extraordinario del razonamiento es la correspondencia que hace entre la forma de decir las cosas y el fin al que se llega a partir de lo que se enuncia. Se dice que la novela de Carpentier es un discurso porque tiene la intención de juzgar, de valorar la dictadura (por eso se llama recurso), y no de contar una historia sobre la misma. Señala a Descartes (*El discurso del método*) porque para juzgar la dictadura pretende imitar el sistema de pensamiento cartesiano, que se basa no en lo que se dice de lo que se juzga, sino en las premisas del razonamiento. Carpentier introduce al lector en cómo piensa el dictador, su intimidad (esa es la razón de ser de los largos motivos estáticos al inicio del texto), para comprender su visión de mundo. El recurso es un tipo de discurso en tanto que apela a valorar la dictadura. Hace guiños a Descartes porque intenta mostrar al lector la forma de pensar que produce la dictadura. El aforismo con el que abre el relato es clave para comprender la lógica de la novela:

... mi propósito no es de enseñar aquí el método que cada cual debe seguir para guiar acertadamente su razón, sino solamente el de mostrar de qué manera he tratado de guiar la mía. DESCARTES (*Discurso del método*) (Carpentier, 1974: 2008b, 237)<sup>103</sup>.

La trama de *El recurso del método* la mueven las revoluciones, ya sean militares o civiles, así como la huelga general dirigida por El Estudiante. En general, existe una preponderancia de los motivos estáticos. En lo referente a las revueltas de los estudiantes del capítulo segundo, los hechos deben ser calificados como motivos estáticos, pues no tienen trascendencia en el desarrollo de la trama, es más, este pasaje, que tiene la función de configurar la personalidad dictatorial del Primer Magistrado, casi no se desarrolla. El resto de relaciones entre motivos dinámicos y estáticos son desproporcionadas. En el último capítulo se producen quince motivos estáticos frente a uno de acción, que bien podría ser catalogado como estático, de no ser porque con tal evento se concluye relato (la muerte del protagonista). Los capítulos más equilibrados son el quinto (seis dinámicos y seis estáticos) y el sexto (dos

---

<sup>102</sup> “Ahora bien, la concepción expresada claramente por Descartes en la primera parte del *Discours de la Méthode* consistía en tener *presque pour faux tout ce qui n’était que vraisemblable* (casi por falso todo lo que no era más que verosímil). Fue Descartes quien, haciendo de la evidencia el signo de la razón, sólo quiso considerar racionales las demostraciones que, partiendo de ideas claras y distintas, propagaban, con ayuda de pruebas apodícticas, la evidencia de los axiomas a todos los teoremas” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006: 30-31).

<sup>103</sup> Las demás referencia a Descartes forman parte del estilo de Carpentier, en esa obsesión por enfatizar en el detalle.

dinámicos y dos estáticos), que coinciden con los momentos precedentes y durante un cambio de situación en la novela (el momento de tensión, cuando el Primer Magistrado es obligado a renunciar de su puesto). A continuación se muestra un cuadro del capítulo séptimo, donde hay mayor desequilibrio entre motivos dinámicos y estáticos.

Tabla 12. Motivos dinámicos y estáticos de *El recurso del método*

	Motivos dinámicos	Motivos estáticos
1	Muerte del Primer Magistrado	Descripción del encuentro entre Elmira, el Cholo Mendoza, el Primer Magistrado y El Estudiante.
2		Descripción de la vida del Primer Magistrado en París.
3		Descripción del Arco del Triunfo.
4		Comentarios sobre las pinturas modernas que decoran el apartamento de Ofelia.
5		Recuerdos del Primer Magistrado sobre sus antiguos amigos.
6		Comentarios del Primer Magistrado sobre el paso del tiempo.
7		Descripción del paseo de Elmira en París.
8		Descripción de Notre Dame.
9		Conversación entre El Estudiante, Julio Mellado y Nehru.
10		Descripción de la personalidad de El Estudiante.
11		Descripción de la situación política del país.
12		Descripción del discurso de Luis Leoncio Martínez.
13		Descripción de la visita del Primer Magistrado al museo del Palacio del Trocadero.
14		Agonía del Primer Magistrado.
15		Descripción de la tumba del Primer Magistrado

## b) Exposición

En términos generales, la presentación de los hechos no contiene grandes diferencias en la fábula. Sólo existe un pequeño pasaje donde el narrador guarda cierta información para aportar un poco de suspense al relato, que se produce cuando narra los atentados contra el Primer Magistrado. El lector no conoce hasta el final (capítulo sexto) que quien se encuentra detrás de los ataques terroristas no es El Estudiante, es Peralta en contubernio con Luis Leoncio Martínez. Por lo demás, el texto sigue el relato de los hechos tal y como sucedieron.

## c) Narrador

Las instancias narrativas son fundamentales en esta novela. En primer lugar, el escritor quiere introducir al lector en el pensamiento del protagonista y, para ello, utiliza la primera persona. El primer capítulo, en el que la voz (el pensamiento) del Primer Magistrado se encuentra omnipresente, da la clave para anunciar una de las intenciones estéticas de la novela: la interiorización del Primer Magistrado (nótese como las descripciones de la casi totalidad del capítulo recae sobre lo que está pensando el protagonista):

... pero, si acabo de acostarme. Y ya suena el timbre. Seis y cuarto. No puede ser. Siete y cuarto, acaso. Más cerca. Ocho y cuarto. Este despertador será un portento de relojería suiza, pero sus agujas son tan finas que apenas si se ven. Nueve y cuarto. Tampoco. Los espejuelos. Diez y cuarto. Eso sí. Además, el día se pinta en color de media mañana sobre el amarillo de las cortinas. Y es lo mismo de siempre cuando vuelvo a esta casa: abro los ojos con la sensación de estar allá, por la hamaca esta que me acompaña a todas partes –casa, hotel, castillo inglés, Palacio nuestro... (Carpentier, 1974: 2008b, 237).<sup>104</sup>

Sin embargo, como se ha afirmado anteriormente, también existe una voluntad polifónica en el relato, cuyo momento mejor logrado se produce en el encuentro entre El Estudiante y el Primer Magistrado. Ahora bien, ¿cómo introducir más voces si la narración recae sobre las intimidades del héroe? La polifonía parece imposible de llevar a cabo cuando el punto de partida del texto es la hondura del pensamiento del protagonista, no sólo por la utilización de la primera persona, sino porque el objetivo primordial de la novela es la descripción del pensamiento dictatorial y no de una situación dictatorial. Es casi una

---

<sup>104</sup> El final de la novela se cierra con una expresión similar: “Hay veces, al despertar, que no sé si es de día, si es de noche. Un esfuerzo. A la derecha suena el tic-tac. Saber la hora. Seis y cuarto. Tal vez no. Acaso las siete y cuarto. Más cerca. Ocho y cuarto. Este despertador será un portento de relojería suiza, pero sus agujas son tan finas que apenas si se ven. Nueve y cuarto. Tampoco. Los espejuelos. Diez y cuarto. Eso, sí. Creo que sí” (Carpentier, 1974: 2008b, 545).

obligación del narrador abandonar la primera persona, pues al encontrarse tan cerca de los pensamientos del héroe, el relato podría desembocar en un monólogo y la polifonía será irrealizable, lo que lleva a Carpentier a recurrir al uso de la tercera persona. Pero para que no se note la diferencia<sup>105</sup>, aún cuando se esté utilizado la tercera persona, el escritor jamás abandona las implicaciones narrativas, la cercanía con los personajes, esto es, la descripción de sus pensamientos. Este mecanismo le permite introducir más voces al relato y, así, lograr el diálogo, la polifonía, para poder juzgar el discurso dictatorial. El efecto que genera es una especie de collage de voces narrativas, donde la tercera persona es el puente que permite el paso de la voz de un personaje a otro.

En el siguiente fragmento se observa cómo el narrador pasa de la voz íntima del Primer Magistrado, en primera persona, a la tercera, justo en el momento en que se va proceder a describir una acción narrativa (el golpe de estado del general Galván), y que exige abandonar el pensamiento del Primer Magistrado:

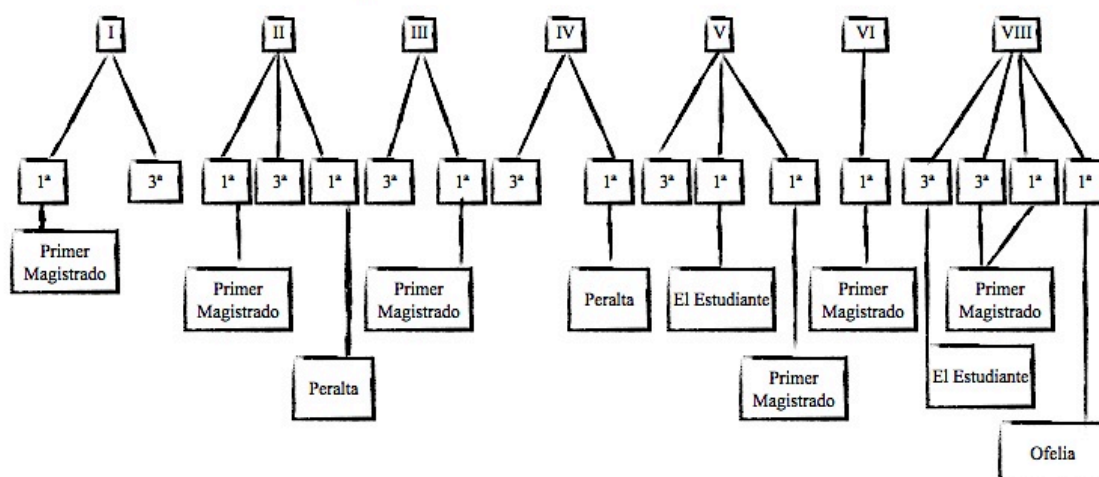
E iba yo a proponer al Doctor Peralta que fuésemos a la Rue des Acacias, al Bois-Charbons de Monsieur Musard, cuando ante nosotros paró un taxi del que bajó, singularmente agitado, el Cholo Mendoza. Algo grave ocurría a mi embajador, pues estaba como sudoroso –siempre parecía sudoroso, pero no tanto–, con la raya de peinado sacada de línea, descuidada la corbata, mal abrochado los fieltros grises de sus borceguíes. Estuve por hacerle algún chiste sobre sus desapariciones de días –allá en Passy, en Auteuil, o quién sabe dónde– con alguna rubia de turno, cuando me alargó, con gesto descompuesto, la versión en claro de un cifrado de varias planillas: era del Coronel Walter Hoffmann (...) [Fin de la primera persona] ¡Coño de madre! ¡Hijo de puta! –aulló el Primer Magistrado, arrojando los cables al suelo. “Le sigo leyendo”, dijo el Cholo Mendoza, recogiendo papeles. El movimiento se había extendido a tres provincias del Norte, amenazando la banda del Pacífico. Pero las guarniciones y la oficialidad del Centro seguían fieles al Gobierno –aseguraba Hoffmann–. Nueva Córdoba no se había movido (...) “¡Coño de madre! ¡Hijo de puta!”, repetía el Primer Magistrado, como si a estas únicas palabras se hubiese limitado su vocabulario (...) [Fin de la tercera persona] (Carpentier, 1974: 2008b, 256-257).

El siguiente esquema muestra las instancias narrativas junto con los personajes implicados:

---

<sup>105</sup> Pasar de una primera persona, cuya implicación es tan fuerte, a la tercera persona, que conlleva un distanciamiento, despojaría a la obra de ese efecto intimista que se logra también en el primer capítulo.

Esquema 20. Instancias narrativas en *El recurso del método*



#### d) Tiempo

El uso del tiempo en *El recurso del método* es tradicional. En cuanto al tiempo en el que se desarrolla la historia, en su inicio –y durante la mayor parte de la novela– se presenta de forma indirecta (relativa), ya que nunca se menciona claramente en qué época se contextualiza la ficción. Por ejemplo, en vez de utilizar una referencia directa a la Primera Guerra Mundial se la identifica con el término de “Guerra Europea”. En otras ocasiones se hace mención a categorías históricas como el “Tratado de Versalles”.

No hacer alusión al tiempo del contexto en que se expresa la ficción crea la sensación de que el lector se encuentra frente a una alegoría. Sólo al final de la novela se cita una fecha, justo en el último capítulo que lleva por título “1972”, es el pasaje que describe la tumba del Primer Magistrado. Al término del episodio se especifica la fecha en que presuntamente se ha escrito la novela: “La Habana-París- 1971-1973” (Carpentier, 1974: 2008b, 549).

#### e) Lugares

Los lugares son cinéticos. Los protagonistas se desplazan constantemente. Llama la atención la relación que se establece entre París y el país que gobierna el Primer Magistrado. París es sinónimo de estabilidad en la vida del héroe, en esa ciudad se encuentra cuando suceden los alzamientos de Galván y Hoffmann, y es ahí donde regresa una vez controla las sediciones. También, París es el sitio elegido para retirarse, asimismo es el lugar de su muerte y donde es enterrado.

## f) Sistema de motivos

La motivación es realista. Se dice realista porque Carpentier viene a sumarse a los numerosos escritores que han hecho de la dictadura uno de los temas centrales de sus novelas. Entre esos escritores se encuentran Valle Inclán, Roa Bastos, Jorge Zalamea, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa, entre otros<sup>106</sup>. El hecho de que la mayoría de estas novelas tengan América Latina (o una alusión a ella) como trasfondo, posibilitó que con el tiempo la palabra dictadura se haya convertido en sinónimo de Hispanoamérica. Sin duda, esto facilitó que Carpentier no tuviera que contextualizar el relato. Aunque el escritor no haga referencia a un territorio particular, se sobreentiende que el relato recrea algún lugar de América<sup>107</sup> y, lo más importante, permite al escritor evitar explicar cómo se convierte su héroe en dictador, pues se da por hecho la existencia de una dictadura. Del mismo modo, tampoco requiere enfatizar que una vez el Primer Magistrado es apartado del poder, vendrá otro para sustituirlo, convirtiendo la dictadura en algo perpetuo, propio del continente. Esta tradición ayudó a Carpentier a no detallar el ambiente dictatorial, a no necesitar recrear una atmósfera (lo hace muy escasamente, sólo en algunos pasajes), a concentrarse en la cuestión del porqué de la existencia de tantos dictadores en América; en definitiva, su novela responde a una pregunta filosófica, intelectual, y no al interés de narrar o describir una situación.

A pesar de que en estilo la novela es fiel a todos los demás textos de Carpentier, hay algo que guarda similitud con otros narradores que ya habían escrito sobre el tema (principalmente con Miguel Ángel Asturias), y es la idea de que la dictadura es un fenómeno típico de la cultura latinoamericana, es decir, que el dictador viene a encarnar un arquetipo social. Así explicaba Ángel Rama esta idea:

---

<sup>106</sup> Incluso en la actualidad, una de las novelas más recientes de Castellanos Moya, *Tirana memoria* (2008), versa sobre la dictadura en El Salvador.

<sup>107</sup> También es cierto que el personaje del Primer Magistrado es una combinación de las personalidades y anécdotas de varios dictadores latinoamericanos. Así lo expresa Carpentier en una carta: “Mi Primer Magistrado es personaje construido con los siguientes ingredientes: 40% de Gerardo Machado (en cuanto al comportamiento general, a la forma en que los yanquis lo apoyaron –tanto que recibió la visita del Presidente Coolidge– para dejarlo caer, luego, de forma ignominiosa, sin ayudarlo siquiera a escapar. Su perpetua lujuria de baja calidad. Su incompreensión total de lo que pudiera ser “comunismo”, “anarquismo”, etc. etc. Derribado por una huelga general, tal como lo pinto). 10% de Guzmán Blanco (Venezuela). Afrancesado. Muerto en París. (Presumía de tratarse con intelectuales franceses). 10% Porfirio Díaz. Afrancesado. Enterrado en París. El Tirano Ilustrado, por excelencia. 10% de Cipriano Castro (Venezuela). Perdió la presidencia por irse imprudente a París. Afrancesado y presumido de intelectual... y hasta poeta. 10% Estrada Cabrera: templos a Minerva, protector de Chocano, amante de la poesía y la oratoria, con medio país metido en las cárceles. 20% de Leonidas Trujillo: el ambiente familiar, dueño de casi todas las empresas del país, etc. Añada a esto una migaja de Somoza, un poco de Juan Vicente Gómez (cuyos oficios lucieron, hasta la Primera Guerra Mundial, vistosos uniformes alemanes, con casco de punta y todo...) y tendrá usted el personaje completo” (González, 2008: 83)

Alejo Carpentier subrayó que la razón que explicó en su momento el éxito de la novela de Asturias fue que se había atrevido a presentar un “arquetipo latinoamericano”. O sea, que había operado una literatura de reconocimiento, pero no al nivel de manifestaciones externas de la sociedad sino de sus formas modelantes, de las energías inconscientes que adquirirían forma y expresión a través de precisas imágenes, como en la proposición junguiana sobre los arquetipos. En ese sentido, el dictador se le presentaba, al futuro autor de *El recurso del método*, como una figura que tanto decía sobre sí mismo como sobre la composición del imaginario de los hombres latinoamericanos (Rama, 2008: 399-400).

Ésta podría ser la explicación de la ausencia de nombres propios en el relato. Cualquiera puede convertirse en el Primer Magistrado<sup>108</sup>. El escritor no está tratando con individuos, lo está haciendo con roles sociales, a pesar de que la crítica literaria ha contribuido a que haya malos entendidos, pues normalmente ha asociado al Primer Magistrado con un tirano ilustrador<sup>109</sup>; pero sería necesario definir qué se entiende por ilustrado, porque el dictador de Carpentier encarna más al hombre promedio de alguna provincia remota de Latinoamérica de la década de los setenta que a un líder político moderno. El Primer Magistrado es un periodista de provincia, incluso con aspiraciones literarias<sup>110</sup>, con una formación académica deficiente. En el relato el secreto para conservar el poder no es el conocimiento intelectual, teórico, de la sociedad, es todo lo contrario, el ser un hombre de provincias le favorece conocer la idiosincrasia de su pueblo, de no ser así, cumpliría la misma función que el filósofo de Nueva Córdoba.

Sólo así se puede comprender la naturaleza del poder que retrata Carpentier (y lo que le distingue de los demás escritores). El origen de las formas dictatoriales se produce gracias a esa voluntad de poder, al instinto de preservarse por encima de todas las cosas, y a la incapacidad de las sociedades latinoamericanas de controlar esa energía. La dictadura no es producida por la barbarie, ni es causada por la influencia de una potencia extranjera, es fruto de la falta de armonía social; armonía que para el escritor debe nacer del interior de las mismas fuerzas sociales latinoamericanas. Apelar a Descartes es una manera de negarse a pensar que el origen de la dictadura tiene que ver con la ilustración mal entendida, o con una modernidad mal aplicada. Paradójicamente, se puede ser racional desde lo irracional, pues el método de Descartes es un laboratorio controlado, donde la verdad depende del planteamiento correcto de las premisas; dicho de otra forma, la verdad puede ser artificial. La forma de

---

<sup>108</sup> Aunque el uso de apelativos no es exclusivo de esta novela, pues también lo realiza en *Los pasos perdidos*.

<sup>109</sup> Evocación a la novela de Roa Bastos, *Yo el supremo* (1974).

<sup>110</sup> Eso explica que su visión de París sea más parecida a la de escritores como Gómez Carrillo o Rubén Darío.



pensar del Primer Magistrado es de lo más coherente, y difícilmente puede entenderse como absurda. El problema del origen de la violencia en América Latina es la incapacidad de controlar el superávit de fuerzas sociales, el exceso de vitalismo (que implica la aceptación de la violencia como parte natural de la vida). El punto a resolver para Carpentier es cómo romper el círculo entre violencia y vida, que equivale a aspirar a un equilibrio, un control, sobre esas dos caras de la misma moneda.

De manera que el protagonista de *El recurso del método* dista mucho de ser un tirano ilustrado. Tampoco es un personaje creado exclusivamente para esta novela. Ya en Víctor Hughes, Henri Christophe y Cristóbal Colón podía advertirse la voluntad de poder que caracteriza al Primer Magistrado. Así pues, la tradición le dio a Carpentier el tema a tratar (el dictador); por ello, la motivación es realista. Sin embargo, dado la forma particular de presentar las motivaciones (la narración de un concepto y no de un relato) y de concebirlas (como un descontrol de la voluntad de poder) hace que este sistema de motivaciones sea también artístico, muy en la línea estética de Carpentier, ya observada en el resto de su obra.

#### g) Identificación del héroe

El conjunto de motivos que encarna el Primer Magistrado son la voluntad de poder, que no debe entenderse como equivalente a la política (el poder llega al Primer Magistrado de la misma forma que la revolución a Víctor Hughes. Política y revolución se convierten en pretextos, en medios, no en fines). La política sólo le proporciona al Primer Magistrado una razón para manifestar su personalidad:

Empaque y estilo de los déspotas venidos a menos; de los que, durante años y años, impusieron su voluntad, hicieron la ley, en algún lugar del mundo (Carpentier, 1974: 2008b, 540).

En este sentido, la lucha poco tiene que ver con una disputa política (en una ocasión el Primer Magistrado está dispuesto a ceder el poder a sus ministros, y tampoco presenta resistencia cuando los estadounidenses le obligan a renunciar<sup>111</sup>). Al héroe carpenteriano le duele más que derriben todas sus estatuas que perder la presidencia del país. La cuestión se vuelve aún más trascendental cuando el Primer Magistrado visita la momia en el museo del Trocadero, pues comprende que más allá de la muerte no hay trascendencia, que tanto reyes

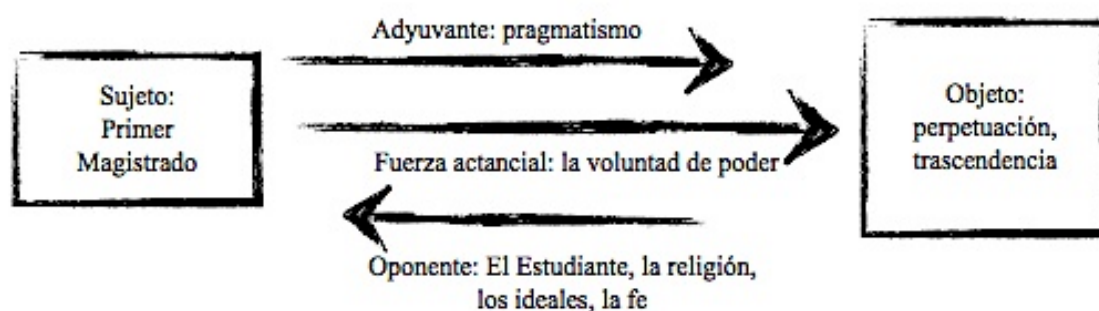
---

<sup>111</sup> Compárese el retrato que Vargas Llosa hace de Leónidas Trujillo, dictador de la República Dominicana, en *La Fiesta del Chivo*, donde la aspiración política sí tiene un papel central en la novela. El personaje principal de Vargas Llosa está convencido de que ha hecho un país mejor: le ha salvado de la invasión haitiana y del comunismo de Fidel Castro; no sucede lo mismo con el Primer Magistrado de Carpentier.

como no reyes desembocan en un mismo final: cenizas. Éste es el factor detonante para que su voluntad de poder comience a mermar, hasta llegar a una conclusión: “que la muerte no es un combate ni agón –mera literatura– sino entrega de armas, vencimiento aceptado (...)” (Carpentier, 1974: 2008b, 546). Es decir, no hay nada que hacer frente a la muerte.

Es posible decir que el Primer Magistrado no desea rescatar a su país (no hay nada de qué rescatarlo), lo que quiere es trascender, difundirse, perpetuarse (casi podría decirse que el dictador tiene un perfil más próximo al de un escritor que al de un militar latinoamericano). Al héroe se le opone alguien igual a él, aunque la diferencia, lo que lo hace antagónico, es que el escritor introduce en El Estudiante ideales, utopías (expuestas con un matiz religioso); salvo este elemento, el Primer Magistrado y El Estudiante podrían ser iguales. De hecho, el protagonista atribuye que el idealismo es propio de la juventud; una vez el idealismo se extinga, El Estudiante será un hombre pragmático, igual que el Primer Magistrado. El Estudiante aprenderá que la voluntad de poder no tiene fines por sí mismos, simplemente es. Planteado así, las fuerzas actanciales se representan de esta forma:

Esquema 21. Estructura actancial de *El recurso del método*



#### h) Procedimiento de la trama

Por la utilización del tiempo se concluye que la trama es tradicional. Pero en lo que a la introducción de voces narrativas se refiere, el uso alterno de instancias narrativas que crean el efecto de collage, como si varias voces narraran la vida del héroe (y eso a pesar de que el uso de la tercera persona es prácticamente igual al de la primera), se percibe que la técnica es bastante vanguardista para la época (al menos para narraciones en castellano). Además, la

sola idea de mostrar un diálogo (comprender por qué las dictaduras se encuentran tan enraizadas en la cultura latinoamericana) enfocándose únicamente en el pensamiento del protagonista, es de por sí una intención estética de lo más rupturista.

No obstante, y aunque pueda pensarse que existe un trasfondo ideológico en la novela (condenar al dictador), no se puede afirmar que de *El recurso del método* surja una ley ideológica (los nexos temporales son equivalentes a los causales). Ciertamente siempre se aprecia una ideología muy palpable en los relatos de Carpentier, pero ésta es introducida burdamente o forzada, no surge del mismo relato, es expresada a través del discurso del narrador. Se diría que, aunque el conflicto no sea tan complejo, parece que nos encontramos más ante un relato mitológico que ideológico. El uso de arquetipos para la construcción de personajes contribuye a todo ello.

## 6. *La consagración de la primavera* (1978)

### 6.1. Estudio de la fábula

#### a) Acontecimientos

La novela narra la vida de Enrique y Vera. Enrique es cubano y procede de una rica familia de La Habana. Abandona la ciudad cuando la policía encuentra panfletos revolucionarios en su casa. Se instala primero en México, luego en París, donde trabaja con Le Corbusier. En la capital francesa se enamora de una judía, Ada, que lo abandona para ir en busca de sus padres, desaparecidos en Berlín. Después de varios días sin recibir noticias suyas, se dirige a Berlín para averiguar qué le ha sucedido. Una vez en Berlín, le pide a un amigo, Hans, que le ayude a localizarla. Hans le confiesa que Ada y sus padres han sido llevados a un campo de concentración nazi, Enrique regresa desolado a París. A su regreso se encuentra con dos amigos, Django Reinhardt y Gaspar Blanco, que se dirigen a España para unirse a las Brigadas Internacionales. Enrique se une a ellos.

Vera es hija de pequeños comerciantes rusos procedentes de la ciudad de Bakú. El día en que su padre la lleva a ver una representación de *Eugenio Onegin* decide que será bailarina. Las convulsiones sociales obligan a la familia a mudarse a casa de su prima Capitolina en San Petersburgo. Vera comienza a estudiar danza con Madame Christine, pero estalla la Revolución bolchevique y sus padres emigran a Londres, donde logra formar parte del ballet de Diaghilev. Vera representa *La bella durmiente* de Tchaikovski, sin embargo, la compañía quiebra económicamente y su carrera se trunca. Madame Christine emigra a París, envía una carta a Vera invitándola a mudarse con ella. Vera acepta y en París vuelve a representar *La bella durmiente*. Vera se enamora de Jean-Claude, un crítico literario estudioso de la cultura hispánica. Se van a vivir juntos. Cuando estalla la Guerra Civil española, Jean-Claude se une a las Brigadas Internacionales dejándola sola.

En España hieren a Jean-Claude y es trasladado a Benicasim, Valencia. Vera parte en su búsqueda. Una noche, mientras Vera camina por la una calle de un pueblo cercano a Benicasim, se ve sorprendida por un bombardeo y se refugia en un teatro, donde conoce a Enrique. Éste le invita a tomar algo en un bar. Al día siguiente se marchan a Benicasim, Vera en busca de Jean-Claude y Enrique a visitar a Gaspar Blanco, que también ha sido herido. Los cuatro entablan amistad y pasan tiempo juntos. Enrique, Jean-Claude y Gaspar regresan al frente de guerra, mientras Vera retorna a París.

Vera recibe la noticia de que Jean-Claude ha muerto. Después de varios días convulsos se recupera y forma parte del ballet que representará *La consagración de la primavera* de Stravinski. Enrique visita a Vera y se hacen amantes. Estalla la Segunda Guerra Mundial, parten a La Habana. Una vez en la isla, Enrique decide continuar sus estudios de arquitectura y Vera crea una escuela de danza. Cierta día, Enrique se reencuentra con Gaspar Blanco y, junto con Vera, asisten a un espectáculo de danza en la casa del jazzista Bola de Nieve.

Enrique viaja a New York para comprar libros y materiales de música. En New donde se encuentra con su prima Teresa, con la que termina haciéndose amante. Vera estrena el *Carnaval* de Schumann en La Habana. Después de la representación planea llevar a escena *La consagración de la primavera* con bailarines blancos y negros, siendo sus dos principales danzarines Calixto (albañil mulato) y Mirta (blanca de clase media). José Antonio, un amigo de Enrique, le sugiere que la represente en New York, donde tendrá más posibilidades de éxito que en Cuba. Vera acepta con entusiasmo la propuesta, pero le deniegan el visado debido al pasado de su esposo y a su nacionalidad soviética. Entonces, Teresa le aconseja que represente el ballet en París. Vera acepta el consejo y se marcha a París en busca de financiamiento. Ahí se encuentra con una vieja amiga, Olga, que le cuenta que ha contraído nupcias con un rico empresario, Laurent. Olga le invita a su casa para conocerlo y le solicite ayuda económica para su proyecto. En la velada, Laurent le niega el financiamiento y le propone que se lo pida al gobierno cubano (al régimen del general Batista). Vera se molesta y tienen un breve altercado verbal con Laurent aunque, finalmente, accede a ayudarla parcialmente.

La tía de Enrique (la Condesa) invita a su sobrino y a Vera a las fiestas de fin de año. Vera se niega a ir, decide, en cambio, celebrar una cena con sus amigos íntimos, Gaspar, José Antonio, Mirta y Calixto. Durante la velada, Mirta anuncia su intención de casarse con Calixto, pero éste la rechaza. Vera convence a Mirta de la conveniencia de tener sexo antes de casarse, si después de eso lo sigue queriendo podrían casarse y vivir juntos en Francia.

Intentan asesinar al general Batista, lo que provoca el estallido de numerosas revueltas. Enrique esconde a un amigo que ha participado en el atentado, le cura las heridas y lo ayuda a escapar, pero queda con el miedo de que la policía lo implique en la conspiración. La ansiedad desmorona a Enrique. Sus amigos deciden que su mejor opción es abandonar Cuba. Enrique se marcha a Venezuela.

Una mañana en la que Vera se dirige a impartir sus clases de danza, encuentra en su local los cadáveres torturados de tres de sus estudiantes. La policía se presenta al lugar y la

acusa de guardar material revolucionario. Vera solicita ayuda a Teresa. Ésta le comunica la situación a su tía, la Condesa, habla con el general Batista para que no le hagan daño a Vera, pero también ordena a ésta que cierre la escuela de danza. El proyecto de *La consagración de la primera* se frustra de nuevo.

Teresa lleva a Vera a su apartamento para consolarla. Vera se da cuenta de que es amante de Enrique. Conmocionada, abandona La Habana y se refugia en Baracoa, un pueblo remoto desde donde presencia el triunfo de la revolución de Fidel Castro. Mientras tanto Enrique se dedica a recorrer los pueblos costeros venezolanos. Preocupado por no recibir correspondencia de Vera habla con sus amigos, ninguno le proporciona información exacta sobre Vera, hasta que Martínez de Hoz le comunica que Vera se encuentra en París. Enrique habla con Olga, ésta le dice que no sabe nada de Vera. Después de la visita de Fidel Castro a Venezuela, Enrique decide regresar a Cuba. En La Habana se reencuentra con Teresa, quien le cuenta cómo vivió el triunfo de Castro, y cómo su tía, al igual que muchos ricos, ya han abandonado Cuba. Enrique comienza a recorrer el país con la ilusión de llevar a cabo sus proyectos arquitectónicos, pero ante la amenaza de una invasión militar de Estados Unidos, se incorpora a las milicias armadas. Es destinado a Playa Girón, donde es herido en combate. Cuando despierta de la operación se encuentra con Vera, que ha regresado a buscarlo. Vuelven a iniciar la relación y, con el tiempo, Vera vuelve a entusiasmarse con la representación de *La consagración de la primavera*.

Los hechos pueden esquematizarse de la siguiente manera:

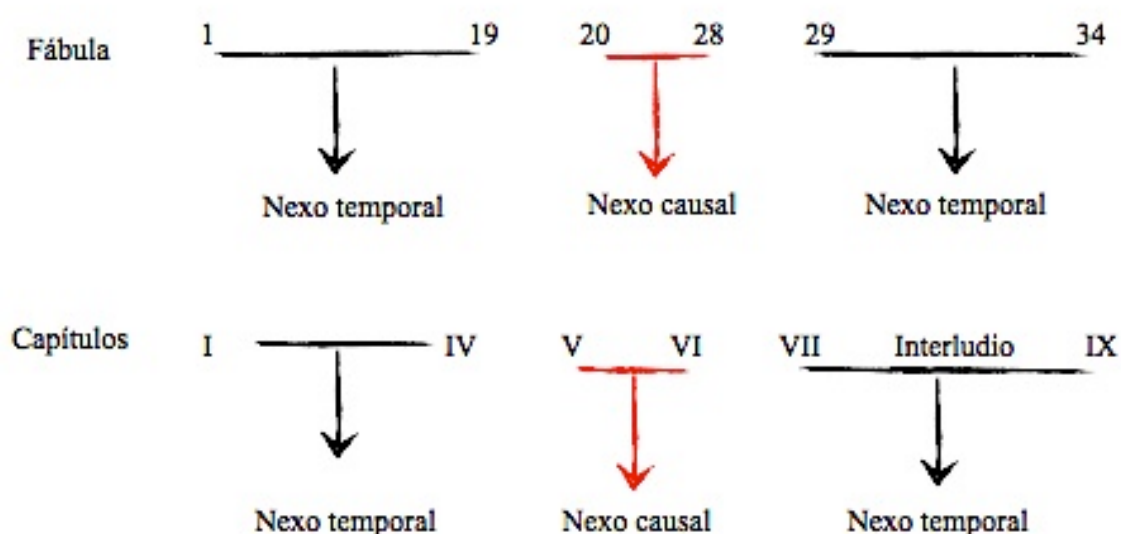
1. Enrique parte de Cuba huyendo de la policía.
2. Vera y su familia huyen de Bakú debido a las convulsiones políticas y sociales.
3. Enrique se instala en México.
4. Vera se muda a Londres, donde se convierte en bailarina de música clásica.
5. Enrique se traslada a París para estudiar arquitectura con Le Corbusier.
6. Vera se traslada a París.
7. Enrique se enamora de Ada, una intelectual judía.
8. Vera se enamora de Jean-Claude, un intelectual francés.
9. Ada abandona a Enrique para ir a buscar a sus padres en Alemania, que han sido capturados por los nazis.
10. Jean-Claude abandona a Vera para incorporarse a las Brigadas Internacionales.
11. Enrique se marcha a Berlín a buscar a Ada.
12. Vera viaja a Valencia para buscar a Jean-Claude.

13. Enrique regresa a París. Luego se marcha a España a incorporarse a las Brigadas Internacionales.
14. Enrique conoce a Vera en un pueblo de Valencia.
15. Enrique, Jean Claude y Gaspar Blanco parten al frente de guerra, mientras Vera regresa a París.
16. Vera recibe la noticia de la muerte de Jean-Claude.
17. Enrique visita a Vera y se convierten en amantes.
18. Enrique y Vera se trasladan a La Habana.
19. Vera decide montar una escuela de danza y Enrique continuar sus estudios de arquitectura.
20. Enrique se hace amante de su prima Teresa.
21. Vera representa el *Carnaval* de Schumann, y pretende escenificar *La consagración de la primavera*.
22. Enrique ayuda a un amigo que participa en un atentado contra el general Batista.
23. Enrique abandona Cuba.
24. Asesinan a tres estudiantes de Vera.
25. La policía acusa a Vera de guardar material revolucionario.
26. La tía de Enrique habla con Batista para proteger a Vera.
27. La Condesa ordena a Vera que cierre la escuela de danza.
28. Vera se marcha a Baracoa cuando descubre que Enrique y Teresa son amantes.
29. Triunfo de la revolución de Fidel Castro.
30. Enrique regresa a Cuba.
31. Enrique se incorpora a las milicias armadas.
32. Enrique es herido en la batalla de Playa Girón.
33. Vera regresa con Enrique.
34. Vera vuelve a planear la representación de *La consagración de la primavera*.

De todos los hechos anteriores, sólo los eventos del veinte al veintiocho tienen conexión. Enrique viaja a New York para comprar libros y materiales de música para la representación del Carnaval de Schumann. Una vez en la ciudad, se hace amante de Teresa, lo que provocará que Vera se desplace a Baracoa. Por otra parte, el hecho de que Enrique ayude a un amigo que participó en el atentado contra Batista ocasiona su exilio a Venezuela. La participación en política de algunos estudiantes de Vera conduce a que se le acuse de guardar panfletos revolucionarios en el local, situación que tiene como consecuencia la intervención de la tía de Enrique, que ordena el cierre de la escuela de danza, frustrando así el proyecto

artístico de Vera. Tanto los siguientes hechos como los que le preceden no tienen conexión causal, simplemente suceden, es decir, están unidos por una relación temporal. La novela se centra en la vida de Enrique y Vera como pareja, y los eventos que les rodean (fuera de esa vida como pareja) constituyen la biografía de cada uno de los protagonistas (el bios del personaje). Estos eventos se presentan en el texto en forma de recuerdos, a principio del relato (capítulo primero) en el caso de Enrique, y al final de la novela (capítulo séptimo) en el de Vera. Podemos esquematizar los tipos de conexión de este modo:

**Esquema 22. Tipos de conexión de los eventos en *La consagración de la primavera***



En los capítulos que van del primero al cuarto (eventos del uno al diecinueve) y del séptimo al noveno (eventos del veintinueve al treinta y cuatro), el vínculo es temporal. Sólo estarían unidos por nexos causales los capítulos quinto y sexto (eventos del veinte al veintiocho). Como se puede observar, en el relato predomina el nexo temporal, que constituye el principio y el final de la novela. Siete capítulos estarían unidos por vínculos temporales y sólo dos por causales, que son los que se ubican en el centro del relato.

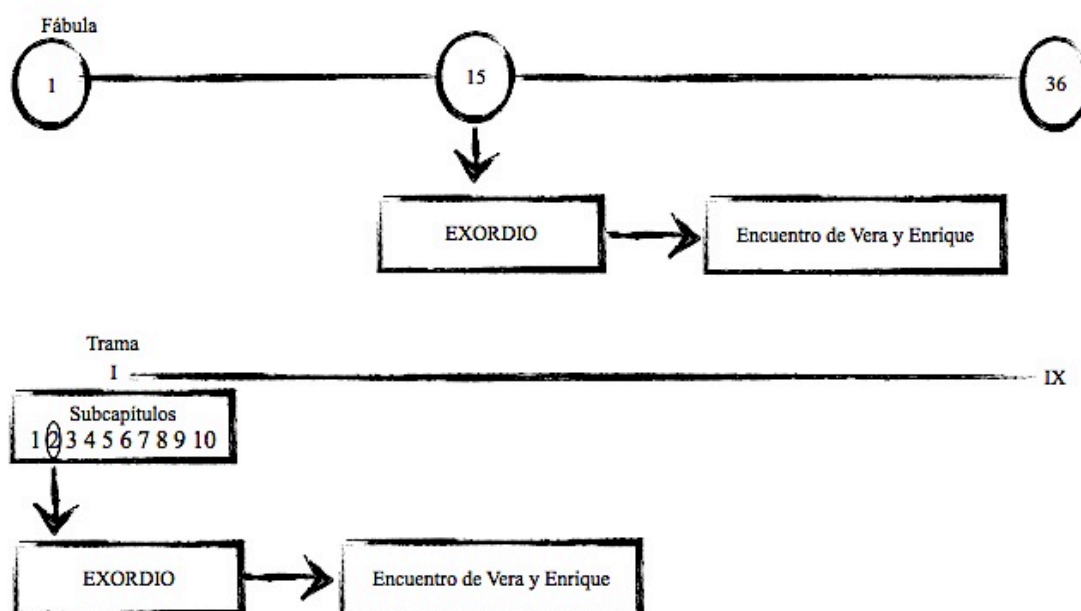
#### b) Situaciones

Los hechos del uno al trece forman parte de la semblanza de cada protagonista. El exordio lo constituye el encuentro de ambos en el teatro de un pueblo de Valencia (evento catorce). Como el orden causal de los hechos difiere de la manera en que el narrador los



presenta, se recurre a un esquema de dos líneas para representar el momento en que surge el exordio:

Esquema 23. Exordio en *La consagración de la primavera*



Los personajes principales son: Vera, Enrique, Jean-Claude, Ada, Teresa, José Antonio, Gaspar, Calixto, Mirta y la Condesa.

- Enrique, Vera, Jean-Claude y Ada

A pesar de que los protagonistas principales son Enrique y Vera se analizará junto con ellos a Jean-Claude y Ada, pues constituyen el pasado que determina la relación presente de la pareja.

Antes de enamorarse de Enrique, Vera mantiene una relación con Jean-Claude, un intelectual que realiza su tesis doctoral sobre las raíces hispánicas en la obra de Corneille. Conoce a Vera en París, durante la representación de una obra de Manuel de Falla *–El sombrero de tres picos–*. Mientras Vera reflexiona sobre el significado de *La consagración de la primavera*, advierte que junto a ella alguien toma notas. Como se verá más adelante, este dato es relevante porque se repite en la relación con Enrique, a quien conocerá durante la representación de una obra de Federico García Lorca.

Además de intelectual, Jean-Claude es ideológicamente de izquierda, y aunque Vera es de derecha, se enamora de él. Como comunista y apasionado de la cultura hispánica, Jean-Claude se une a las Brigadas Internacionales una vez estalla la Guerra Civil en España, abandonando a Vera. Cuando Jean-Claude es herido, Vera acude a Benicasim a ayudarlo. La relación que surge entre ellos tiene una fuerte connotación maternal:

Siento de repente cuanto de madre lleva dentro toda mujer, aunque nunca se le haya hinchado el vientre en preñez, cuando veo a mi amante, sentado frente a una ventana que da al mar, con los codos apoyados en la rodilla, la espalda doblada, menesterosa, como vencida por grandes padecimientos (Carpentier, 1978: 2004, 147).

Son cuatro los elementos importantes a tener en consideración sobre la relación de Jean-Claude y Vera:

1. Se conocen durante una representación artística (él toma notas).
2. Se enamoran a pesar de sus diferencias ideológicas.
3. Jean-Claude abandona a Vera para unirse a una causa política.
4. Vera muestra sentimientos maternales cuando Jean-Claude es herido en la guerra.

Enrique y Ada también se conocen en París, en un cabaret llamado *La cabaña cubana*. Enrique asiste a un ensayo musical en el que representan una pieza de Eliseo Grenet. De pronto, advierte que una mujer toma notas (advuértase que es la misma actitud de Jean-Claude cuando conoce a Vera):

(...) observando que, cerca de mí, una mujer joven, de tez muy blanca y pelo muy negro, tomaba notas en hojas de papel, con aplicación y vacilaciones de colegiala-tachando, volviendo atrás, empezando de nuevo, con pequeñas gesticulaciones afirmativas, dubitativas o negativas. A veces dejaba el lápiz en suspenso, mecía la cabeza, escuchaba un rato, tachaba rabiosamente, volvía a comenzar, trazando arabesco, paréntesis, signos, sobre lo tachado. Traté de ver lo que escribía: era música, evidentemente, puesto que había notas, con barritas de esas que, creo, llaman corcheas (Carpentier, 1978: 2004, 101-102).

Ada es una intelectual alemana de origen judío que estudia pedagogía musical. En el caso de Enrique y Ada, a diferencia de Jean-Claude y Vera, no existen grandes divergencias ideológicas, pero tienen en común que su relación tiene matices maternales. Si la realidad política es el motivo que separa a Jean-Claude y Vera (la Guerra Civil española), en este caso el holocausto provocado por los nazis aleja a Ada de Enrique; ella viaja a Berlín en busca de sus padres desaparecidos, dejándolo solo. De la misma forma en que Vera acude a curar a Jean-Claude, Enrique también se desplaza a Alemania para buscar a Ada, y aunque Jean-

Claude sobrevive a las heridas (para luego morir), Ada muere en manos de los escuadrones de la muerte alemanes. De modo que son cuatro los elementos importantes en la relación entre Enrique y Ada:

1. Se conocen durante una representación musical (ella toma notas).
2. La experiencia del amor para ellos es vivir alejados del mundo.
3. Ada abandona a Enrique para ir a buscar a sus padres.
4. Existen signos de una relación maternal entre ellos.

Un rasgo muy característico de Enrique al principio del texto es la soledad. Se siente solo a su llegada a París, requiere de la calidez humana, de ahí que exprese que la relación con Ada era inevitable<sup>112</sup>. También la soledad convertirá en amantes a Enrique y Vera<sup>113</sup>.

Tanto Ada como Jean-Claude mueren. Vera pasa días similares a los de Enrique cuando éste regresa de Berlín, los dos se convierten en autómatas para poder enfrentar sus vidas. El amor entre Vera y Enrique surge a raíz de la muerte de sus antiguos amantes y de la soledad que sienten. De esta forma su primer contacto constituye una repetición de sus antiguas relaciones. Se conocen en un teatro durante la representación de una obra de García Lorca. Después de que ella huye de un bombardeo entra al teatro y se sienta a la par de Enrique; al igual que hiciera Jean-Claude cuando Vera contemplaba el espectáculo de Manuel de Falla, o como Ada cuando Enrique observaba el ensayo musical de Eliseo Grenet. Conforme pasa el tiempo la relación entre ellos va pareciéndose cada vez más a la de esos antiguos amores. Incluso, la casa que decoran en La Habana es una imitación del apartamento de Enrique y Ada, un lugar donde aislarse de la realidad política.

En el ámbito sexual, Enrique y Vera dejan progresivamente de tener relaciones<sup>114</sup>, su vínculo va pareciéndose cada vez más a una relación maternal o intelectual. Pese a que después de la muerte de Jean-Claude, Vera afirmó que no buscaría más una relación con un intelectual<sup>115</sup>, con Enrique termina manteniendo un nexo más intelectual que carnal. Con él también se repite el abandono. Enrique se involucra más en política, llegando a ayudar a un

---

<sup>112</sup> “Tuve, de repente, la idea de que esta mujer, de nuca inclinada sobre mi mesa de dibujo, habría de ser mi amante, por fuerza, porque era inevitable, porque no podía ser de otro modo” (Carpentier, 1978: 2004, 103).

<sup>113</sup> Enrique le confiesa a Vera su miedo a la soledad: “¿Sabes por qué? Porque tengo miedo, sí, miedo, a hallarme solo en una habitación de hotel” (Carpentier, 1978: 2004, 224).

<sup>114</sup> Teresa justifica su aventura con Enrique por la falta de apetencia, de deseo sexual de Vera: “¿Cómo no quieres llevar cuernos si llegas todas las noches a tu casa, agotada, sin ganas de nada, metida en tus musarañas –y ni siquiera por haber bailado como la Plávlova, sino por haber hecho bailar a los demás?...¿Nunca te han dicho que, como hembra, no sirves para nada? ¡Tantas barras para no aprender nada!... Y ahora déjame dormir” (Carpentier, 1978: 2004, 501).

<sup>115</sup> “Tal vez. Pero lo que pueden estar seguras es que, esta vez, no me acostaré con un intelectual. Buscaré un deportista, un estibador, o un hombre de negocios, como creo que hizo la viuda de Mozart. Alguien que piense lo menos posible” (Carpentier, 1978: 2004, 220).

revolucionario, lo que le obliga a exiliarse en Venezuela, dejando sola a Vera. Al regresar a Cuba se incorpora a las milicias armadas, donde es herido y trasladado a un hospital. Vera acude en su auxilio, tal y como hiciera con su amante francés<sup>116</sup>. Se puede concluir que la relación entre ellos es una repetición de sus antiguos amores, de manera que tenemos una relación cíclica. Ciertamente, cambia en algunos matices pero, en esencia, en el texto se refleja la presencia del destino, de la fatalidad.

- Teresa

El deseo entre Vera y Enrique se apaga, y Enrique encuentra el placer sexual en su prima Teresa. Ésta encarna a una mujer libertina, acomodada económicamente<sup>117</sup> y de aspecto amulatado. El sexo entre ellos es sin amor. Carpentier lo asocia a la diversión, al juego, a la risa<sup>118</sup>. Si la relación con Vera encarna el amor sin deseo, la relación con Teresa la personifican la risa y el sexo porque, para Carpentier, el amor es una idea alejada de la materia<sup>119</sup>. Vera es la idea y Teresa la materia. A diferencia de Vera, Teresa es muy consciente de la política y cuando triunfa la revolución de Castro se marcha a Tánger, pues se considera una mujer anacrónica, fuera del tiempo:

Mira: si tuviera quince años, me pondría un uniforme de miliciana y gritaría: “¡Viva la revolución!”. Pero tengo los años que tengo, y estoy demasiado deformada por mi mundo para poder ser útil en algo a toda una juventud, surgida del anonimato, que ha tomado el relevo de nuestra generación (Carpentier, 1978: 2004, 618-619).

---

<sup>116</sup> No es gratuito que al final de la novela Vera realice una comparación entre Enrique y Jean-Claude: “Aquella vez –allá– lo que había devuelto la Guerra era un vencido, pues no había sanado Jean-Claude de sus heridas, cuando ya caía Brunete, otra vez, en manos de los franquistas. Aquí, lo que me había devuelto la Guerra es un vencedor” (Carpentier, 1978: 2004, 660).

<sup>117</sup> En ocasiones se le describe como si fuera una aristócrata francesa liberal del siglo XIX: “Manirrota, desbaratada, indómita, coleccionista de amantes como quien colecciona sellos raros o autógrafos de famosos escritores, mi prima resultaba imprescindible a la Condesa por su *savoir vivre* innato, que le permitía ordenar recepciones o cenas de aparato con inigualable maestría en la colocación de los comensales, tratamiento particular dado a quienes lo requerían, escala de prelación, composición del menú, disposiciones del ornamento floral, instrucciones dadas a la servidumbre en unos ancillares briefings muy temidos por el Chef francés...” (Carpentier, 1978: 2004, 260).

<sup>118</sup> “«Apaga» –me dice ella: «Y estate quieto: déjame a mí»... Y esa noche, y las noches siguientes, conocimos el amor del amor sin amor. El amor-juego, el amor-diversión, el amor combinatorio de invenciones y antojos, sin entrega profunda, en distanciamiento, aunque los cuerpos estuviesen imbricados, ya que, después de hecho lo que había de hacerse, volvía cada cual al recinto de sus baluartes anteriores (...) «¡Bah! Volveremos a jugar un poco, así, así, si se nos antoja. Los esquimales llaman a eso «reírse». Tú y yo nos reímos mucho, juntos, aunque no nos amemos (...)»” (Carpentier, 1978: 2004, 327-328, 330).

<sup>119</sup> Por ello, Enrique le dice a Teresa no tener idea de lo que es el amor: “(...) Tú no tienes idea de lo que es hacer el amor (...)” (Carpentier, 1978: 2004, 329).

- José Antonio

Si Teresa constituye la vía de escape sexual de Enrique, José Antonio lo es para Vera, con la diferencia de que esta aventura nunca llega a consumarse. La atracción de Vera por José Antonio proviene de sentirse objeto de deseo, algo que ha dejado de ser para Enrique desde hace tiempo<sup>120</sup>. José Antonio es amigo de la infancia de Enrique, a quien instruye en el arte y la cultura<sup>121</sup>. Es de familia pudiente y en su día tuvo ambiciones artísticas, pero termina siendo publicista. Si bien el escritor no explica directamente el motivo de este cambio de rumbo, a José Antonio debe entenderse por el concepto de artista o de arte que tiene Carpentier. Para él el arte y la cultura están relacionados con los impulsos vitales, en consecuencia, un artista no es aquél que elabora un producto erudito, sino alguien muy conectado con la vida. En la estética de Carpentier este concepto no deja de ser un tanto contradictorio, pues en sus obras las fronteras entre intelectuales, artistas, cultura y vida son difusas. En este sentido, José Antonio pierde su vocación artística para dedicarse al oficio de la publicidad<sup>122</sup>. Cuando Fidel Castro culmina la Revolución, José Antonio se convierte en locutor al servicio del gobierno revolucionario<sup>123</sup>.

- La Condesa

La Condesa es tía de Enrique y Teresa. Ejerce un rol maternal sobre él. En todo momento lo auxilia: le ayuda a escapar del gobierno de Machado y asiste a Vera cuando ésta se encuentra en peligro con el régimen de Batista. A pesar de las diferencias políticas no se puede negar el afecto de ella para con su sobrino: “Tú eres carne de mi carne –hijo de la

---

<sup>120</sup> “Me era evidente –las mujeres pronto advierten ciertas cosas– que mi persona era grata a José Antonio. Varias veces lo había sorprendido mirándome soslayadamente a través de un espejo. Y a pesar de saberme incapaz de una infidelidad (...) me sentía halagada al saber que alguien me admiraba en silencio (...)” (Carpentier, 1978: 2004:,391).

<sup>121</sup> Pero en la estética de Carpentier una erudición que no esté conectada con la vida es falsa, de ahí que a José Antonio le llame “buchipluma”.

<sup>122</sup> Por eso Vera lo describe como alguien frustrado: “José Antonio me resultaba tan divertido como difícil de penetrar, pues me parecía que, tras de su facundia, se ocultaba, acaso, inconfesadas frustraciones. Le pregunté por su pintura. –«¡Quién se acuerda de eso, señora!»– exclamó él: «Si Miguel Ángel hubiese nacido en Cuba, en vez de pintar la Capilla Sixtina, habría embadurnado vallas anunciadoras para la pasta «Colgate» o el «Jabón Palmolive» (...)»” (Carpentier, 1978: 2004, 386).

<sup>123</sup> Cuando Enrique se entera, hace un juicio bastante severo de él: “Ahora, desengañado de su propia pintura, había encontrado un nuevo oficio en el imperio de los micrófonos. Pero yo lo conocía demasiado para tomármelo muy en serio. Harto subrayado, el de profundís de sus invectivas me sonaba en falsete. Recordaba la definición que de él hiciera Gaspar alguna vez: «Buchipluma no más». Y buchipluma me resultaba hoy, dentro de su hinchado dramatismo, el artificioso estilo que hubiese sido tan mordaz y gracioso en otros días...” (Carpentier, 1978: 2004, 629).

hermana a quien más quise— y ninguna cuestión política podrá separarnos nunca” (Carpentier, 1978: 2004, 255).

La tía de Enrique representa a los ricos cubanos, es más, el mote constituye una referencia irónica<sup>124</sup>. El desprecio de las élites cubanas por parte de Carpentier se debe a la enajenación de éstas por las costumbres, hábitos y culturas extranjeras, en especial por las de mayor poder político-económico<sup>125</sup> (en una ocasión, el narrador se burla del intento de la Condesa de imitar el acento español<sup>126</sup>). Otros aspectos negativos que se subrayan de las élites cubanas son su falta de cultura<sup>127</sup>, el irrespeto de las formas y el protocolo. Los ricos cubanos, a juicio de Carpentier, valoran únicamente el dinero. Cuando Vera y Enrique regresan a La Habana, y Vera le cuenta su proyecto de crear un escuela de danza, Enrique no se atreve a decirle que esta actividad es inútil en una sociedad que vive únicamente en función del dinero: “No tuve el valor de decirle que, en mi país, no había un ballet constituido, ni creía que mis compatriotas tuviesen una especial afición a la danza clásica” (Carpentier, 1978: 2004, 235).

---

<sup>124</sup> “(...) Mi tía, en efecto, de tanto codearse con la nobleza española, había adquirido el hábito, tenido por gracioso entre gente de título y blasón, de usar, en momentos de buen humor o de ira, un vocabulario de arrieros que, aun cuando se aplicara a remedar un dejo castizo, seguía teniendo, en su boca, un inauténtico sonido de cosa importada (...)” (Carpentier, 1978:2004, 39).

<sup>125</sup> Curiosamente, Carpentier describe favorablemente a las élites venezolanas, a causa de su elevado grado de conciencia criolla, latinoamericana y no alienada a otra cultura: “(...) el venezolano siguiese siendo tan semejante a sí mismo. Asistía a la incontenible implantación en su suelo de las grandes compañías multinacionales y convivía con sus dirigentes y técnicos, pero sus hogares seguían cerrados a los yanquis, salvo cuando se tratara de recepciones de cumplido; había promovido una vasta inmigración italiana, laboriosa y eficiente, pero de su vocabulario sólo había adoptado el Ciao, de uso universal; leía muchos libros y periódicos franceses, sin usar de galicismos en la conversación (...) El venezolano, tan poco europeizante como poco norteamericanizado, seguía fiel a su condición de criollo, fuese adinerado o proletario (...) El hombre de aquí vivía hondamente enraizado en una tierra cuyas energías telúricas pesaban en su destino (...) Así, en cuanto a las gentes acomodadas que me habían abierto sus moradas, era evidente que en materia de gustos artísticos eran asombrosamente superiores a quienes, de semejante condición, integraban la burguesía cubana...” (Carpentier, 1978: 2004, 514-516).

<sup>126</sup> En otra oportunidad, se burla de la inclinación de los ricos en la utilización de abrigos en un clima tropical (este motivo se repite en *El acoso*): “La Habana se me hacía cubista en la luz de un mitigado e indulgente bóreas que se afirmaba en un descenso de pocos grados en la temperatura —los suficientes, sin embargo, para que las señoras de alta condición sacaran sus zorros plateados de los especializados almacenes donde habían pasado su invertida hibernación, algo olientes todavía (...)” (Carpentier, 1978: 2004, 441).

<sup>127</sup> También valora a los ricos venezolanos porque éstos aprecian la cultura y el arte: “Esto me hizo penetrar más hondo en la vida venezolana, donde pude admirarme de que más de un millonario se enorgulleciera de que sus hijos fuesen a la Universidad, estudiases materias difíciles o se inscribiesen en las facultades de Filosofía y Letras —cosa jamás vista en mi mundo/gran mundo, donde eso de «filosofía y letras» era sinónimo de «perder el tiempo». Aquí, los ricos apreciaban altamente al escritor, al pintor, al músico, abriéndoles las puertas de sus mansiones, donde Sandy Calder, Francis Poulenc, Wilfredo Lam, Héctor Villalobos, Jacques Thibault, y los virtuosos del Cuarteto de Budapest, habían dejado constancia de su paso, en retratos y autógrafos” (Carpentier, 1978: 2004, 594).

En reiteradas ocasiones Carpentier describe como racistas a los ricos cubanos<sup>128</sup>. Cuando Enrique le informa a su tía de su relación con Vera, ésta le pregunta si es blanca<sup>129</sup>. En el momento que Vera intenta representar *La consagración de la primavera* con un bailarín mulato (Calixto) y una mujer blanca (Mirta), los demás bailarines expresan su desaprobación<sup>130</sup>. De igual manera, la Condesa ordena a Vera cerrar la escuela de danza con el siguiente argumento (nótese la falta de protocolo en el trato social):

“Cierren la puerta” –dijo a Venancio, como si se dirigiera a todo un séquito de lacayos. Y, sentándose ante mí: “Tarde o temprano tenía que haber sucedido. Esa negrería tuya, de la Plaza Vieja, no podía parar en otra cosa sino un centro conspirativo... Sí... No hagas gestos. Allí se encontraron proclamas revolucionarias... En cuanto a ti, expliqué a Fulgencio que eras una comemierda, una bailarina fracasada, una Doña Nadie incrustada a la cañona en nuestra familia por el loco de mi sobrino, “rojillo” en buena hora arrepentido, y Fulgencio me prometió que haría lo necesario para que te dejen tranquila... ¡Pero como vuelvas a juntarte con esos congos y ñáñigos, bailadores de bembé, que andan contigo... prepárate! (...)” (Carpentier, 1978: 2004, 492).

El final de la Condesa, y de muchos ricos cubanos una vez Fidel Castro llega al poder, es el exilio en Miami.

- Gaspar, Calixto y Mirta

Gaspar, Calixto y Mirta constituyen el círculo más íntimo de amistades de Enrique y Vera. Son a ellos a los que Vera invita a la cena de fin de año. Gaspar, descrito como músico, trompetista y de condición humilde, es un amigo de Enrique cuya amistad se remonta a la Guerra Civil española<sup>131</sup>. En La Habana se reencuentran y constituye uno de los soportes

---

<sup>128</sup> Carpentier no guarda concesiones para mostrar el conflicto racial. Cuando la Condesa sabe del matrimonio de Enrique con Vera, el narrador ponen en ella un pensamiento racista y clasista, pues valora el matrimonio en función de la nacionalidad y la clase: “Ella no creía que un casamiento de cubano con europea diese buenos resultados. Con las españolas, sí, cuando eran mujeres de buena alcurnia, porque, en fin, la Madre Patria, la comunidad del idioma y la religión, la hispanidad... Las francesas e italianas, además de ser muy putas, se creían mujeres superiores y nos criticaban en nuestras costumbres y nuestros modos de vivir. Con las alemanas y las nórdicas no nos entenderíamos nunca, y hasta con las anglosajonas había de andarse con cuidado –aunque se hubiesen visto matrimonios muy buenos con norteamericanas («pero es que entre cubanos y yanquis de buena sociedad hay muchos ideales comunes»)) (Carpentier, 1978: 2004, 256).

<sup>129</sup> “La noticia volvió a fruncir el ceño de la Señora (...) –«¿Y, de dónde sale esa?» –«La conocí en París.» –«¿Francesa?» –«Rusa.» Y aquí hubo un cuadro de gemidos, ahogos, manos llevadas a las sienes: «¿Rusa? ¿Cómo rusa?» –«Blanca.» – «¿Blanca? ¿Blanca?... Pero ¿cómo? ¿Blanca de opiniones o de pellejo?»” (Carpentier, 1978: 2004, 255).

<sup>130</sup> “(...) Hubo un nuevo silencio que Silvia rompió con un grito: “«Pero... ¡es un negro, Madame!» – «¡Un negro!» – corearon Margarita y Teresa” (Carpentier, 1978: 2004, 362).

<sup>131</sup> Aunque no se diga directamente, es probable que Gaspar sea menos blanco que Enrique, pues al salir de España, una vez acabada la guerra civil, Gaspar es identificado como “andaluz” que, a juicio del escritor, es creíble por la tez y el acento de Gaspar: “Sí. Había salido de España con los últimos soldados de la República ya

emocionales más fuertes de Enrique (en determinado momento su relación recuerda a la de Víctor Hughes y Esteban). Con el tiempo se distancian debido a cuestiones de trabajo y, además, Gaspar no simpatiza con José Antonio. Su presencia es importante para el concepto de circularidad presente en toda la novela pues, junto con Enrique, participa en la batalla de Playa Girón, tal y como hiciera en la Guerra Civil española.

Calixto y Mirta son dos bailarines a los que Vera pretende hacer debutar con la representación de *La consagración de la primavera*. Calixto es albañil y mulato, está dotado de cualidades físicas excepcionales. Encarna el talento que brilla sin necesidad de formación académica (en este aspecto, recuerda al personaje de Miguel Estatua de *El recurso del método*). Calixto, por quien Vera llega a sentir un cariño maternal, deja la escuela de danza para incorporarse a las fuerzas rebeldes de Fidel Castro. En cuanto a Mirta, Vera se identifica con ella ya que ambas son hijas de inmigrantes rusos. Mirta se enamora de Calixto, y durante las fiestas de año nuevo anuncia su intención de casarse con él, pero éste la rechaza por los problemas raciales que ello implicaría. Vera les anima a que contraigan nupcias en París y que se queden a vivir allí ya que, según el narrador, en París no existen los problemas raciales<sup>132</sup>.

### c) Conflicto

El conflicto principal no surge a partir de las relaciones entre los personajes, sino entre ellos y la realidad política. Antes de proceder a analizar esta cuestión se expondrán ciertas nociones que son importantes en la estética de Carpentier, y que no son planteadas de forma directa por el escritor. Son elaboraciones obtenidas a partir de la lectura, que son necesarias para entender el conflicto y el significado de *La consagración de la primavera*. Nos referimos a las definiciones de intelectual, arte y cultura.

De todos los personajes Jean-Claude y Ada representan a los intelectuales del relato. Para Enrique, Ada es un medio de conocimiento<sup>133</sup>. Y en la relación entre Jean-Claude y Vera, una vez fallece el primero, Vera se propone que su próxima relación sea menos intelectual. Podría pensarse que Enrique no es un intelectual, pues en el relato se hace alusión en diversas

---

que, a pesar de la disolución de las Brigadas Internacionales, haciéndose pasar por andaluz (lo que mejor correspondía a su acento y a su tez)(...)” (Carpentier, 1978: 2004, 292).

<sup>132</sup> “En cuanto a Calixto, déjame hablarle. No le diré, desde luego, lo que te acabo de decir. Pero, en fin, le mostraré cómo allá [se refiere a París] no existen ciertos prejuicios; hay otro concepto de libertad en cuanto a las relaciones entre hombre y mujer, y que, en fin, le explicaré cómo podrán casarse, si aún tienes ganas de ello, sin tanto contratiempos. Allá la pequeña ceremonia será frente a un alcalde de barrio, para el cual no existen problemas de color de piel” (Carpentier, 1978: 2004, 452-453)

<sup>133</sup> “No sabía si su rostro, capaz de pasar de la extrema tensión –concentración– a una risa repentina, era bello o no lo era. Acaso lo era, pero importaba poco: lo necesitaba (...) De repente, con el hallazgo de una Mujer, el amor físico se me alzaba al nivel de un medio de Conocimiento” (Carpentier, 1978: 2004, 104, 109).



ocasiones al desprecio de éste a todo intelectualismo. En el capítulo segundo, cuando Enrique, Vera, Jean-Claude y Gaspar reflexionan sobre el significado de la guerra, Enrique proyecta una imagen vitalista, de alguien que reniega de la reflexión<sup>134</sup>. En otra ocasión, el narrador pone en su pensamiento esta sentencia contra la introspección:

Final en que se rendía homenaje a Francia como país de refinamiento, de la inteligencia más sutil, más aguda, más penetrante... Pero –triste era reconocerlo– la excesiva inteligencia debilitaba, desvirilizaba, a los pueblos. El mucho pensar restaba energía a quienes tenían que oponer la fuerza a la fuerza. El demasiado filosofar aminoraba las virtudes combativas del hombre. En el mundo actual, la acción, el anhelo de acción, la disciplina, la obediencia, la voluntad de poder, eran preferibles al “cogito, ergo sum” (Carpentier, 1978: 2004, 258).

A pesar de ello, en otra parte del texto se habla de la condición de esteta de Enrique, a quien la guerra ha hecho perder el interés por los escritores<sup>135</sup>. Se puede deducir que la intención del escritor es mostrar un héroe menos intelectual, más vital. Ahora bien, el trabajo de Enrique, la arquitectura, es presentado como arte, no como oficio<sup>136</sup>. Incluso, Enrique se mira a sí mismo como artista:

Gano más dinero del que puedas imaginarte. Mi oficina crece de día en día. Pero vivo agriado, divorciado de mí mismo. No me realizo como el artista que debería ser (Carpentier, 1978: 2004, 352).

En base a ello, es posible afirmar que para Carpentier el arte se encuentra conectado con la vida, mientras que la actividad intelectual se aleja de ella, pues se desarrolla y vive dentro de un mundo artificial. Esta idea tiene relación con el significado del título de la novela. Vera cuestiona la representación que Diaghilev hace de *La consagración de la primavera* por

---

<sup>134</sup> «Todo sirve para algo en una guerra revolucionaria» –dijo Jean-Claude: «Incluso, perder una batalla». –«No es la primera vez que oigo decir eso» –dijo, con maligna intención, recordando ciertas reuniones tenidas en mi casa en que mucho –¡demasiado!– se había discutido de política. El cubano tuvo un gesto de impaciencia: «Por culpa tuya, estamos hablando de cosas que demasiado conocemos por haberlas vivido. Pero aquí dejamos de pensar en lo que acabamos de vivir, porque es historia pasada, y aún no podemos pensar en lo que mañana haremos, porque nuestra futura historia está en las manos de los que, ahora, se han quedado allá (y señalaba hacia el Oeste) peleando por nosotros. Y aunque todavía llevamos el olor a pólvora en las narices, somos incapaces de pintar cabalmente una guerra a quienes, como tú, no tienen más nociones acerca de la vida militar que las que pueden adquirirse viendo Love Parade de Maurice Chevalier y Jeannette MacDonald» (...) «En una guerra, mientras menos se piense, mejor» (Carpentier, 1978: 2004, 162, 195).

<sup>135</sup> «Poco me interesaban, hoy, los hacedores de literatura. Un corte se había producido en mi propia historia, separando mi yo presente del yo esteta que hubiese ido a Europa, un día, en busca de verdades –trascendentales verdades– que finalmente se habían desvanecido ante mis ojos como engañosos espejismos...» (Carpentier, 1978: 2004, 266).

<sup>136</sup> «No me asustaría la idea de planear una Ciudad del Futuro, con edificios metidos en esferas climatizadas de seiscientos metros de alto, urbes subterráneas con árboles y jardines, autopistas que pasaran por sobre el lomo de las catedrales: Ciudad Radiante, Ciudad Solar, Heliópolis de Campanella (...) Hacía ya muchísimos años que perseguía un ideal de arquitectura original y jamás había llegado a plasmarla en una obra realizada» (Carpentier, 1978: 2004, 269, 626).

ser demasiado intelectual<sup>137</sup>; para ella, la danza tiene que ver con la vida. Ésa es una de las razones por las que Vera interpreta la muerte de Jean-Claude como si de un acto de sacrificio se tratara (relaciona el arte con algo que ella está viviendo), es decir, comprende que la pérdida y el dolor son parte de la vida<sup>138</sup>. Al mismo tiempo, entiende la existencia como algo espontáneo, que sólo se puede apreciar en las danzas primitivas, lo que le inspira a representar *La consagración de la primavera* a partir de elementos originarios de la cultura cubana<sup>139</sup>.

Lo primitivo para Carpentier es lo natural, sin la sofisticación propia de la actividad intelectual. Resulta muy significativo que Vera proponga a dos obreros para la representación de la danza de Stravinski; un albañil negro y una blanca hija de inmigrantes rusos que, para el escritor, representan lo natural de La Habana y, por ende, de la vida. La contradicción de este razonamiento se encuentra en que para Carpentier la vida es lo más representativo, lo originario de una cultura, pero esto no es más que un acto de intelección. La vida no es algo que pueda representarse nominalmente, tal y como ocurre con el nombre de Dios en las religiones judeo-cristianas. Son términos tan bastos y extensos que la sola formulación implica captar sólo una ínfima parte de lo que se entiende por el concepto. Dicho de otra manera, todo intento de definir lo que es la vida conlleva una representación –y comunicación– de lo que se quiere captar. Cuando Carpentier declina el intelectualismo, lo que en el fondo está rechazando son las normas institucionales que regulan la actividad intelectual, eurocéntricas en su mayoría<sup>140</sup>. Esto no quiere decir que sus personajes no sean intelectuales, en la novela pasan la mayor parte del tiempo reflexionando, citando diversos

---

<sup>137</sup> “Es decir: una vuelta al baile popular, espontáneo, visceral, fuente primera de toda danza. Y pienso en una magnífica oportunidad que fue malograda por la gente de Diaghilev, hace algunos años: aquella Consagración de la primavera, fallida al nacer por buscarse soluciones intelectuales (...) Y soñaba yo, por vez primera, con la posibilidad de poner en escena una Consagración de la primavera (...) basándome en danzas elementales, primitivas, hijas del instinto universal que lleva al ser humano a expresarse en un lenguaje gestual...” (Carpentier, 1978: 2004, 576-577).

<sup>138</sup> “(...) para propiciar los partos de la Primavera, hará falta otro sacrificio. Y se olvidará el pasado sacrificio para organizar uno nuevo, pues buenas razones habrá siempre para ello... (...) Sigo marcando los pasos de la Danse sacrale, pero, al sonar el acorde final, extrañamente traído por una cromática de flautas, pienso que aquí podría empezar un segundo ballet, jamás escrito, y que acaso no se escriba nunca: los Dioses no se dan por satisfecho con el sacrificio. Piden más” (Carpentier, 1978: 2004, 220, 218-219).

<sup>139</sup> “«Aquí podría montarse una Consagración de la primavera con gente como la que acabamos de ver bailar. Con lo que llevan dentro, con su sentido del ritmo, habría poco que añadir. Entenderían muy pronto la rítmica de Stravinsky, y se vería una danza realmente sometida a pulsiones elementales, primordiales, bien distintas de las birrias coreográficas que hemos visto hasta ahora. Nijinsky era demasiado preciosista, María Ramberte, demasiado dalcroziana, para poder remontarse espontáneamente a las esencias primeras de la música y de la danza... (...)»” (Carpentier, 1978: 2004, 304).

<sup>140</sup> Otra forma de interpretación de *La consagración de la primavera* puede realizarse desde la significación que para Vera tiene la identidad. Para ésta, uno de los errores de la representación de *La consagración de la primavera* es no haberse basado en bailes paganos rusos: “Como ruso y bien ruso es ese discípulo de Rimski, el joven Stravinsky, que acaba de desencadenar un escándalo nunca visto, en París, con un ballet (paré la oreja al oír eso de ballet..) inspirado en antiguos ritos de nuestra Rusia pagana (...)” (Carpentier, 1978: 2004, 208).

aspectos de la cultura, el arte, la historia, la política, etc. En definitiva, puede decirse que lo que menos hacen es vivir.

Un detalle frecuente en todas las obras de Carpentier, y que no puede pasar desapercibido, es su repudio a las normas institucionales, circunstancia que se traduce en que todos sus personajes principales nunca adquieren un título académico. En *La consagración de la primavera*, cuando Enrique regresa a La Habana se preocupa por obtener uno:

Mi formación, hasta ahora, ha sido meramente estética. Y, para presentarme ante el mundo como arquitecto, me hace falta un diploma (Carpentier 1978: 2004, 269).

El título académico (que no es más que un reconocimiento social) está vinculado a la definición del ser dentro de la sociedad. Enrique es un intelectual pero no tiene una función social que lo acredite como tal, algo que sí disponen Jean-Claude (crítico literario y profesor de La Sorbona) y Ada (pedagoga musical). A pesar de que en una primera lectura se pueda creer que Carpentier es contrario al intelectualismo, debe interpretarse esta postura como un rechazo a la institucionalidad que regula el pensamiento, un repudio que se debe a la falta de institucionalidad en la región latinoamericana. Éste es precisamente el temor de Enrique cuando regresa a La Habana y Vera le comunica sus proyectos artísticos.

Aclarado lo anterior es admisible decir que el conflicto de la novela lo constituyen las relaciones que se establecen entre el pensamiento (el intelectual, la cultura, el arte) y la realidad, que se expresa en las convulsiones políticas y sociales. Es significativo que el motivo con el que comienza y con el que termina la novela sea el pensamiento de Vera intentado alzarse sobre el suelo, elevándose por encima de la realidad<sup>141</sup>:

Tabla 13. Motivo con el que inicia y finaliza *La consagración de la primavera*

Inicio de la novela	Final de la novela
El suelo. A ras de suelo. Hasta ahora sólo he vivido a ras del suelo, mirando al suelo –1...2...3...–, atenta al suelo –1 yyý 2 yyý 3...–, midiendo el suelo que va de mi impulso, de la volición de mi ser, de la rotación, del girar sobre mí misma (y sin	(...) y 1, 2, 3 ,1 yyyý 2 yyyý 3, me conté a mí misma cuando quedé sola (...) “Los ballets no pasaron, hasta ahora, de ser tímidos bocetos de lo que llagaría a ser algún día”. 1, 2, 3, 1 yyyý 2 yyyý 3... (Carpentier, 1978: 2004, 663).

<sup>141</sup> Bailar para Vera es vivir por encima de lo cotidiano: “Y bailar, bailar, bailar siempre. Vivir más arriba de los engorros cotidianos. Vivir en el gesto, en el aligeramiento de mí misma, en el ritmo y en la música...” (Carpentier, 1978: 2004, 550).

poder pasar nunca de diez y seis, diez y siete, diez y ocho fouettés, soñando con los Grandes Cisnes Negros que alcanzan a redondear treinta y dos...) (Carpentier 1978: 2004, 11).	
---	--

Las convulsiones políticas y sociales son lo que impiden el vuelo de Vera. Desde que su padre la llevara a la ópera de *Eugenio Onegin* (momento en el que toma la decisión de ser bailarina), su vida se ve condicionada por las convulsiones sociales. Cuando comienza a recibir las clases de danza con Madame Christine le sorprende la Revolución bolchevique en Bakú. Cuando inicia su carrera con Diaghilev en Londres la compañía se va a la quiebra económica a causa de la Primera Guerra Mundial. En París le sorprende la Segunda Guerra Mundial. Y cuando decide montar *La consagración de la primavera* en La Habana se ve atrapada por la Revolución cubana. La realidad para Vera son las revoluciones; los conflictos políticos y sociales se presentan como un obstáculo para su realización personal: ser bailarina de música clásica. En un diálogo entre Enrique y Teresa en el que comentan el vínculo trágico entre las revoluciones y la vida de Vera, mencionan éstas como si fueran el destino del que ella intenta escapar:

“(...) pero vives con una mujer a que la palabra Revolución causa horror.”  
 –“Es mujer traumatizada. De niña, en Bakú, asistió a una revuelta de armenios contra mahometanos. Vio calles llenas de cadáveres. Su padre, casi arruinado, fue a rehacerse en Petrogrado, donde llegó a tiempo para asistir a la Revolución de Octubre. Como le iba mal en Londres, pensó en abrir un comercio en Berlín, donde conocía a mucha gente, faltando poco para que, allí, lo agarrará la Revolución Espartaquista... Es mujer que viene huyendo de la Revolución –de todas las revoluciones (...)” (Carpentier, 1978: 2004, 329).

Pero la relación con la realidad también es conflictiva para Enrique. Éste proviene de una familia acomodada, bien relacionada con los gobernantes de Cuba (la Condesa presume de su amistad con los militares Machado y Batista, que ostentan el poder). Desde el primer momento, Enrique se posiciona en favor de los rebeldes, aunque esto no significa que se trate de un personaje con una marcada tendencia política, o que encarne una ideología política determinada. Enrique no es un hombre de izquierdas<sup>142</sup>, es ante todo un rebelde, un artista, un intelectual –aunque no se vea como tal–, que busca tranquilizar su conciencia frente a la injusticia que observa en su país. Sin embargo, no es posible decir que el personaje represente

<sup>142</sup> “Yo nunca había sido hombre de banderas rojas ni de retratos de Lenin” (Carpentier, 1978: 2004, 96).

una conciencia política (ni de izquierdas ni de derechas); su apoyo a las causas sociales obedecen a un impulso, a un arrebato, más que al discernimiento político. A pesar de sus reflexiones sobre la historia, el arte, la cultura y la política, su visión no es estrictamente política<sup>143</sup>. Por ejemplo, cuando intenta asesinar al general Machado en casa de su tía, lo hace por ímpetu, por un impulso apasionado, no es consecuencia de una estrategia política. Su incorporación a las Brigadas Internacionales tiene que ver con su estado emocional (acaba de saber que Ada había sido trasladada a un campo de concentración nazi) y no con la identificación con la causa política de los republicanos españoles.

Enrique personifica una actitud ética más que una conciencia política. Cuando se encuentra exiliado en Venezuela y escucha el discurso de los dirigentes revolucionarios, se siente más atraído por el estilo del discurso que por su contenido, se encuentra más fascinado por la creación de un nuevo lenguaje que exprese a América que por la validez o la falsedad del contenido del discurso de los caudillos revolucionarios:

Menos me interesa lo que dice, reflejo de un pensamiento cuyas premisas ya me son conocidas (...) menos me interesa lo dicho en este momento, repito, que el estilo –para mí insólito– de su oratoria, desprovista de toda retórica, donde el habla llana y directa, muy cubana siempre, no se exime, sin embargo, de una corrección gramatical ignorante de las viciosas apócope y perezas de articulación que hartó a menudo afean el habla nuestra sin añadirle gracia. A veces, se va del tema, pasa de lo esencial a lo accesorio, se nos escapa, se sale del propio razonamiento, y cuando creemos que se ha extraviado, dejándose arrastrar por una sucesión de ideas secundarias hartó presurosas en salir, con inesperada elipsis regresa a su tema primero, cerrando lo que fue en realidad un paréntesis necesario para llevar adelante el razonamiento central (...) estilo distinto, innovador, claro, dialéctico, de un hombre que, usando el lenguaje de cada cual, lo libraba de inútiles modismos, de locuciones demasiado coloquiales, para alzarlo a la dignidad de un discurso dirigido a todos en el idioma de todos (Carpentier, 1978: 2004, 600-601).

Su participación en el intento de asesinato de Batista obedece a una conducta moral (ayudar a un amigo), no a un interés político. De igual manera, su incorporación a las milicias para defender la isla de una invasión de los Estados Unidos se debe a la necesidad de resolver sus conflictos emocionales, no porque acepte el discurso de los dirigentes rebeldes<sup>144</sup>. A Enrique no lo condiciona un principio político, colabora con la Revolución pero no por

---

<sup>143</sup> De entenderse este término como el conjunto de estrategias individuales o colectivas para la obtención del poder. Se trata de una visión política si se comprende como forma de organización social. En efecto, Carpentier desea que el arte y la cultura tengan un lugar esencial en la sociedad civil.

<sup>144</sup> Al decir que Enrique simboliza una actitud ética no debe comprenderse como equivalente a lo bueno. La ética es aquello que determina la conducta interior del hombre, y los factores que la condicionen pueden ser diversos, como la economía, la filosofía, la política, las circunstancias sociales, etc. Dependiendo del principio que determine la conducta del hombre, así será su ética.

solidaridad o por algún otro valor de los que comúnmente se asocian a movimientos sociales, lo hace porque se siente solo, se considera un marginado. Cree que los demás, los otros, son los detentadores de la realidad histórica, en consecuencia, su deber es sumarse a ellos, eso es lo ético, lo moral:

Y allá, saboreando lentamente un vino blanco aragonés que era especialidad de la casa, me sentí terriblemente solo, solo ante lo visto y oído, solo ante una realidad histórica que directamente me concernía –agobiado por una evidencia debida a mi marginación. Así, otros habían hecho lo que era necesario que se hiciera; otros habían llevado a la acción lo que yo, a veces, hubiese anhelado, sin pasar del anhelo; otros, habían actuado, combatido, sufrido, caído, vencido, en mi lugar; otros, habían pensado por mí; otros, habían logrado una victoria, dejándome fuera de esa victoria. Yo era el hombre parado en la acera que asiste a un desfile triunfal, avergonzado al pensar que hubiese podido ser uno de los que marchan entre aplausos en vez de ser uno de los que aplauden. Yo no había sido del todo indiferente a lo que en mi país se estaba preparando. Nadie podría negar que en algo había ayudado, consiguiendo lugares donde pudiesen celebrarse reuniones clandestinas, llevando y trayendo documentos, prestando ayuda económica, ocultando a un herido. Pero, en un momento dado me había apendejado –ésa era la verdad. Había huido del país por temor a persecuciones imaginarias (...) Pero, por más que tratara de justificarme ante mi conciencia, debía admitir que un verdadero revolucionario habría procedido de distinta manera. No pasaba de ser un burgués metido a conspirador (Carpentier, 1978: 2004, 601-602).

El dato es importante pues revela el conflicto de Enrique: se siente un ser diferente al contexto en el que ha crecido, un entorno social cubano que no posibilita la existencia de intelectuales y artistas a causa de su falta de institucionalidad; de ahí que se perciba como una rareza, un error, una aberración. En la estética de Carpentier esta sensación de ser diferente es el germen, la esencia, de un artista:

“Es un artista” –decían los del azúcar y la ferretería, observando lo que llamaba “mis rarezas”. –“¡Ni que Dios lo quiera!” –exclamaba mi tía, santiguándose: “Todos los artistas mueren en el Hospital”. – “Estás perdiendo el estilo” –me decía luego, cuando estábamos a solas (Carpentier, 1978: 2004, 64).

Según Carpentier, la convulsión social, la inestabilidad política y las revoluciones son la norma del ambiente americano. Ante esta realidad, Enrique tiene pocas posibilidades de ser un intelectual, debe seguir el camino tradicional de las élites cubanas: vivir aisladas e indiferentes al medio social que les rodea<sup>145</sup>, y eso implica, forzosamente, alianzas con

---

<sup>145</sup> Un ejemplo de esta actitud de aislamiento en relación con su entorno que suelen adoptar los ricos cubanos (también los latinoamericanos), se ve reflejado en el episodio en el que la Condesa organiza un

militares (como su tía con el general Machado y Batista), con poderes oscuros<sup>146</sup>, o con cualquiera que ostente el poder político (como José Antonio, que sin creer en las convicciones políticas de los revolucionarios de Castro se incorpora a su gobierno). En cualquier caso, elegir este camino conlleva la renuncia a la esencia del ser de Enrique. No obstante, el héroe se revela intentado buscar un camino diferente. El viaje a Europa simboliza las inquietudes del héroe por buscar una solución a este problema: cómo ser un intelectual por derecho propio en un lugar tan convulso, tan revolucionario; es decir, Carpentier intenta fundamentar la autonomía cultural en una región inestable política y socialmente.

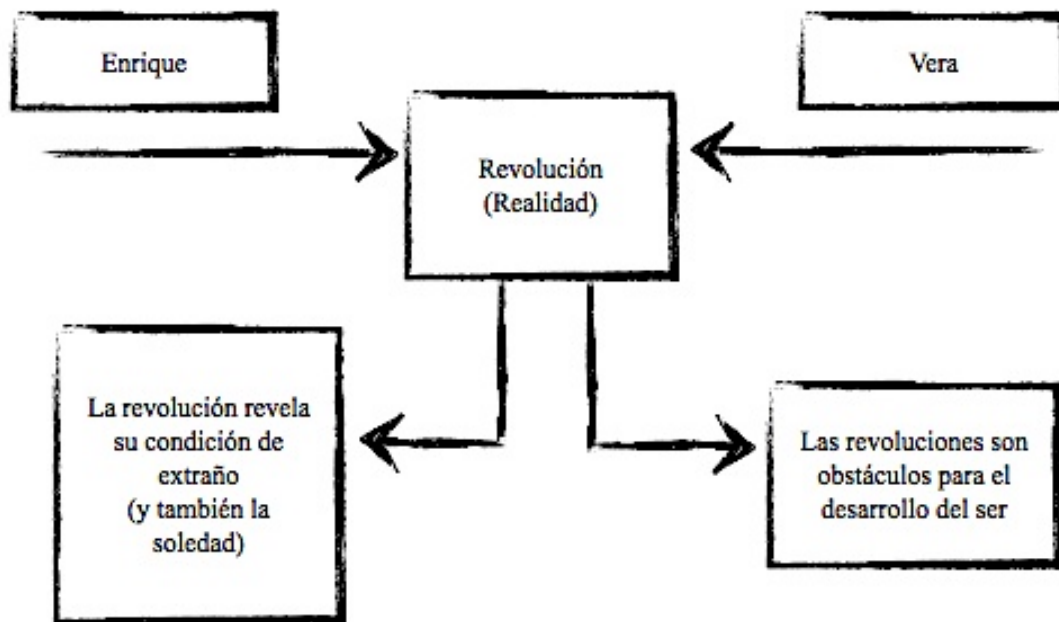
De forma que en el relato la relación de los protagonistas con la realidad se produce en dos direcciones. Para Vera las agitaciones políticas, las revoluciones, son un obstáculo que le impiden desarrollar su ser –llegar a ser bailarina–, mientras que para Enrique la realidad le rebela su condición de extraño, la realidad le hace sentir su soledad. Cómo enfrentarse a esas realidades es el conflicto que encierra *La consagración de la primavera*, y que se puede esquematizar así:

---

espectáculo sobre hielo (capítulo primero, subcapítulo tercero). El suceso narra con ironía el choque de realidades: la imaginación de las élites cubanas de organizar un espectáculo sobre hielo en una ciudad caribeña.

<sup>146</sup> En cierta oportunidad, Enrique reflexiona sobre la presunción de abolengo de los ricos cubanos y su relación con negocios turbios: “(...) era que una gente presumida de abolengo (como mi tía), o consciente de haber amasado fortunas a costa de muchos esfuerzos y quebrantos, convivieran risueñamente, cordialmente, afectuosamente, con politicastros enriquecidos por mágica operación de peculado, saqueos de fondos públicos, turbias componendas y sucios negocios” (Carpentier, 1978: 2004, 261).

Esquema 24. Conflicto en *La consagración de la primavera*



A partir de este conflicto se obtienen los siguientes cambios de situación:

1. Enrique huye de Cuba porque lo persigue la policía (Cap. I: 3).
2. Vera y su familia huyen de Bakú por las convulsiones sociales de la región (Cap. VII: 2).
3. Enrique abandona México (Cap. I: 5).
4. Vera abandona Londres (Cap. VII: 3).
5. Enrique conoce a Ada en París (Cap. I: 7).
6. Vera conoce a Jean-Claude en París (Cap. VII: 4).
7. Ada abandona a Enrique para ir a Berlín en busca de sus padres (Cap. I: 8).
8. Jean-Claude abandona a Vera para sumarse a las Brigadas Internacionales (Cap. VII: 4).
9. Enrique va a Berlín en busca de Ada (Cap. I: 8).
10. Vera parte a España en busca de Jean-Claude (Cap. I: 1).
11. Ada muere (Cap. I: 9).
12. Enrique se incorpora a las Brigadas Internacionales (Cap. I: 10).
13. Enrique y Vera se conocen (Cap. I: 2).
14. Jean-Claude muere (Cap. II: 6).
15. Enrique y Vera se hacen amantes (Cap. II: 6).



16. Enrique y Vera abandonan París para instalarse en La Habana (Cap. III: 1).
17. Enrique se hace amante de su prima Teresa (Cap. IV: 3).
18. Enrique ayuda a esconderse a un amigo que ha participado en un atentado a Batista (Cap. V: 8).
19. Enrique se marcha a Venezuela (Cap. V: 8).
20. Asesinan a tres estudiantes de la escuela de danza de Vera, la policía la acusa de ser revolucionaria (Cap. VI: 2).
21. Vera cierra la escuela de danza (Cap. VI: 2).
22. Vera se da cuenta de la relación entre Teresa y Enrique y se marcha a Baracoa (Cap. VI: 2).
23. Enrique regresa a La Habana y se incorpora a las milicias civiles (Cap. VIII: 2).
24. Enrique es herido en Playa Girón (Cap. IX: 1).
25. Vera va en busca de Enrique (Cap. IX: 1).

#### d) Intriga

En principio, la actitud más frecuente de Enrique y Vera frente a las revoluciones es la fuga, la evasión. Cuando Enrique colabora con sus amigos comunistas durante el gobierno del general Machado parte a México; estando en París estalla la Segunda Guerra Mundial y regresa a La Habana; y de ahí, tras ayudar a un amigo que participa en el atentado contra Batista se refugia en Venezuela. En el caso de Vera, el desplazamiento se produce desde que es una niña, primero de Bakú a San Petersburgo, luego a Londres, después París y finalmente a La Habana y a Baracoa. A todos los desplazamientos les precede una convulsión social: la revuelta entre cristianos y musulmanes en Bakú, la Revolución bolchevique en San Petersburgo, la Segunda Guerra Mundial en París y la Revolución cubana en La Habana.

Ahora bien, la disposición a huir es más evidente en Vera, mientras que en Enrique se produce de forma diferente. Enrique es miembro de una familia acomodada rodeada de un contexto de pobreza. No se incorpora a los movimientos políticos porque posea una convicción que lo lleve a creer y a luchar por una causa. Dentro del accionar de Enrique no existe una razón revolucionaria, le motiva su personalidad rebelde, la sensación de que es diferente a los demás pero, al mismo tiempo, este sentido de ser diferente le causa soledad, lo que le lleva a buscar la redención en los otros, en las mayorías sociales. Sin embargo, surge una contradicción en su ser: nunca logra integrarse a las mayorías, porque éstas exigen una disolución de la individualidad, que es la fuente de su sentido de diferencia, es decir, el

motivo de su ser, la esencia de su personaje<sup>147</sup>. Situación que puede apreciarse en el acto final, cuando se alista para defender a su país, y que supone una alegoría de su aceptación de la Revolución cubana (Capítulo IX)<sup>148</sup>. El pasaje se narra estableciendo una diferencia entre Enrique y la batalla que están librando los otros, cuyo primer obstáculo para incorporarse a ellos es el tiempo: en el campo de batalla Enrique es un hombre de cincuenta años rodeado de jóvenes. La edad y la experiencia le proporcionan un conocimiento que le lleva a juzgar toda nueva experiencia con distanciamiento, haciéndole sentir superior (a pesar de la falsa modestia que el escritor quiere imprimir al héroe). Así se refleja en el episodio en el que el protagonista se entrena militarmente con el resto de milicianos:

Y empezaron los ejercicios de “guerra de guerrillas”, con la muerte teórica de quienes eran vistos en descubierto –puesto en la mira de armas descargadas– por enemigos teóricos. Por lo general, quedaba yo entre los tres o cuatro “vivos”, sobre los veintisiete “muertos” que habían sido retirados del campo a medida que se les consideraba como “fuera de combate”.– “El ocambo se defiende...” Pero cuando el teniente instructor comenzó a asombrarse de verdad, fue el día en que nos entregaron fusiles M.52, checoslovacos, y fusiles FAL, de fabricación belga, con instrucciones para desarmarlos, limpiarlos y volverlos a armar. Al ver la rapidez con que realizaba la tarea, el teniente se me acercó: “Se ve que usted ya ha tenido entrenamiento”. –“Bueno: debo decirle que también soy capaz de emplazar un mortero y de disparar con una ametralladora 50.” – “¿Y dónde aprendió usted eso?” – me preguntó con alguna desconfianza, pensando acaso en el disuelto ejército de Batista. –“En la guerra de España, donde peleé en todos los frentes. Primero con la Brigada Abraham Lincoln. Y después de que las Brigadas fueron licenciadas, pasé a una unidad española, como hicieron otros cubanos a quienes los españoles no miraban como extranjeros.” Y, dándome una palmada en la pierna izquierda: “Aquí tengo una marca que me hicieron en Brunete.” –“¿Y por qué no lo dijo antes?” –“Porque no vengo presumiendo de nada. Soy uno más. Un poco más viejo.” –“Es que usted no es uno más. Tiene mucho que enseñar a los otros”(Carpentier, 1978: 2004, 638).

---

<sup>147</sup> Llama la atención que en el momento en que hieren a Enrique en la batalla de Playa Girón, las frases con que se describe la situación parecen una alegoría de la realidad engullendo al individuo: “Pero el suelo se ablanda, el suelo se hunde, se hunde, se hunde, y dejo de ver, de oír, y es caer, caer, caer girando, hacia abajo, cada vez más pronto, cada vez más pronto, en una noche honda, honda, tan honda que...” (Carpentier, 1978: 2004, 653). Desde el comienzo de la novela el propósito de la existencia de Enrique es la búsqueda de esta deglución que le produce su sentimiento de diferencia, de marginación. La actitud de Enrique contrasta con la de Vera, que en vez de ir al engullimiento de la realidad, busca despegarse del suelo: “El suelo. Medida del suelo. Tranco, salto, levitación, anhelada ingravidez sobre el suelo. La danza. La danza siempre, oficio de alción” (Carpentier, 1978: 2004, 11).

<sup>148</sup> Muchos críticos han desacreditado *La consagración de la primavera* por este episodio. Donald L. Shaw escribe: “No porque exalta el triunfo de la Revolución Cubana resulta decepcionante el final de La consagración..., sino porque, empeñado en la tarea de expresar el talante épico de la victoria de Fidel y de aprobar por fin las realidades y los hechos de la Revolución, Carpentier parece olvidarse de su propio mensaje: en ningún momento histórico el hombre se exime de su trabajo de Sísifo” (Shaw, 2008: 95).

La oración “Tiene mucho que enseñar a los otros” encierra uno de los presupuestos ideológicos más importantes de Carpentier: la función intelectual, pues implica un reconocimiento de la individualidad de Enrique, que es su deseo de ser arquitecto. No es casual que inmediatamente después a este hecho, Enrique confiese a un oficial cuál es su verdadero oficio.

Se puede afirmar que no existen vínculos reales entre las mayorías sociales y Enrique, al menos desde el punto de vista político, pues nunca sucede en el héroe una identificación plena entre él y los que hacen la Revolución. Existe un reconocimiento de la mayoría, de los otros, a la individualidad de Enrique, que los de su clase siempre le negaron, haciéndolo sentir un ser marginal, extraño<sup>149</sup>. Tal reconocimiento no deja de ser paradójico, pues en vez de identificar a los otros con el individuo, de colocar en una misma categoría a Enrique y a los revolucionarios (que por otra parte nunca tienen identidad individual, representan una masa, una pluralidad), Carpentier hace lo contrario: separa a Enrique del resto. Para ello, se vale de una alteración: mientras los de su clase social lo definen como una aberración, le niegan su individualidad (no es posible ser un intelectual en una clase social que únicamente se dedica a producir dinero), la Revolución le dota de identidad, le asigna un papel de guía de las mayorías sociales<sup>150</sup>. Este papel de guía no está orientado a una idea política determinada, sino a la autonomía del pensamiento, así lo expresa el narrador:

“Llegará el día en que serás merecedor de que este país sea tu herencia” – creo que se dice en el Libro del éxodo. Y de un éxodo regresaba y, por vez primera, me sentía heredero de todo esto que contemplaba. Pero, sobre lo contemplado había que edificar algo. Volvía a meterme en mí el daimon de la arquitectura. Una arquitectura de verdad, que no fuese arquitectura-para-negocios, sino arquitectura-para-la-Arquitectura. Lo que jamás había logrado hasta ahora, pero que ahora se me hacía posible. Rejuvenecido, volvía a situarme en el punto cero de mis veinte años, regresando a mis preocupaciones estéticas iniciales – aquellas que había llevado a Santiago de Cuba, cierta vez, para buscar las huellas (¿existían?) de lo construido por su primer gobernador Diego Velázquez (Carpentier, 1978: 2004, 636).

---

<sup>149</sup> “(...) yo, el mal ubicado, el indeciso, el sin casta, visto con recelo por aquellos a quienes más deseaba acercarme (...). Moral y físicamente me hacía el mayor bien esta convivencia con una nueva gente, mucho más joven que yo, que me brindaba una amistad franca y sin reservas. Había allí (...) Nuevos Hombres, nuevos rostros. Y un calor humano que por siempre me negarían ya los de mi clase” (Carpentier, 1978: 2004, 95, 639).

<sup>150</sup> En *El siglo de la luz* también puede verse cómo la Revolución francesa le da un sentido a la existencia de Víctor Hughes.

La expresión “Arquitectura-para-la Arquitectura” no es más que una forma oculta de decir “Arte por el Arte”, que en el lenguaje de Carpentier significa el ser para el ser mismo, es decir, el hombre que vive para su arte, en tanto el arte es lo que define a su ser.

Así pues, la diferencia entre Vera y Enrique con respecto a las revoluciones, es que para Vera las mayorías sociales impiden el desarrollo de su ser, en cambio, en Enrique existe una vacilación frente a la realidad, la afronta pero al mismo tiempo quiere escapar de ella. Este titubeo se debe al desajuste entre su individualidad y el contexto social que lo rodea, de forma que se puede concluir que la revolución reafirma el ser de Enrique, pero invalida el de Vera. De ahí las diferentes actitudes, de evasión en ella, y de duda, fluctuación, en él.

#### e) Desenlace

La novela comienza y finaliza con un pensamiento de Vera, una voz que imita el murmullo de una bailarina intentado despegar del suelo, pues bailar para Vera es elevarse por encima de lo cotidiano: “Y bailar, bailar, bailar siempre. Vivir más arriba de los engorros cotidianos. Vivir en el gesto, en el aligeramiento de mí misma, en el ritmo y en la música...” (Carpentier, 1978: 2004, 550). Pero en este ejercicio, la realidad se presenta como un obstáculo, y su forma de resolverlo tiene que ver con la manera en que Vera entiende la danza, particularmente *La consagración de la primavera*. Esta representación es vista como un ritual que se reproduce, de idéntico modo, una y otra vez. A la vida le sigue la muerte y a la muerte le vuelve a continuar la vida, como una eterna danza donde únicamente los actores se alternan, mientras el escenario permanece constante. Lo mismo ocurre con las revoluciones, a un período de paz le sucede la guerra para luego retornar a momentos de calma. La realidad para Vera es repetición, el ser en ella no es un proceso lineal que tenga un inicio y un final, Vera nunca concluye como personaje. Su existencia se subordina a momentos, a instantes, a relatos. Tal idea se refleja en la interpretación que hace de las partituras de *La consagración de la primavera*:

Y al volver a nuestra vieja casa habanera, aquella noche, vi una partitura musical, abierta en una de mis mesas de dibujo, sobre la cual había laborado Vera en mi ausencia, llenando las hojas pentagramadas de marcas, signos, flechas, llamadas, ligaduras (...) “33 minutos que conmovieron el mundo de la música” (Carpentier, 1978: 2004, 335).

Comprender la existencia como una serie de eventos que se repiten hacen que la vida para Vera sea determinista, fatalista. En efecto, por mucho que ella luche por escapar de las

revoluciones, “misteriosas fuerzas” conspiran para ponerla en idénticas situaciones a lo largo de toda su vida<sup>151</sup>. Carpentier resuelve el conflicto de forma religiosa. Dentro de esa religiosidad la única manera de ser, desde el punto de vista de Vera, es vivir el instante, el momento. En el caso de Enrique hay un pequeño matiz: la esperanza. También en él hay un deseo de huir –del mundo burgués–, pero su anhelo de búsqueda es más fuerte que el de su pareja. Esto se debe a que Vera encuentra su propósito de la existencia en el momento en que su padre la lleva a ver la ópera de *Eugenio Onegin*, en cambio, con Enrique el texto expone constantemente ese deseo de buscar un lugar diferente, un sitio donde pueda ser lo que quiere ser:

(...) noche en que por vez primera en mi existencia, perdido en una muchedumbre de futuros combatientes (...) uno entre muchos unos, unos que sumaban en conjunto, un todo, una colectividad, parte, a su vez, de una colectividad mucho más cuantiosa y universal, tengo la impresión de integrarme en algo, de hallarme a mí mismo en algo que, envolviéndome, arrastrándome, tonificándome, me trasciende, cobrando un valor ontológico... (...) es aquí donde tengo, por vez primera, la impresión de formar parte de algo, de algo que vengo buscando desde hace años (...) del yo esteta que hubiese ido a Europa, un día, en busca de verdades –trascendentales verdades– (...) “Quisiera vivir en un mundo distinto” (...) Metido en mis cavilaciones, cité un verso de Musset: “Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux” (Carpentier, 1978: 2004, 138, 249-250, 266, 333).

La Revolución se convertirá para Enrique en la respuesta a esa búsqueda, que es asumida por el héroe con optimismo, con fe, pues para él la existencia no es circular –a diferencia de lo que piensa Vera–. Su implicación en la batalla de Playa Girón es el acto definitivo que venía buscando desde su participación en la Guerra Civil española. Formar parte de la Revolución es para Enrique una prueba de fe, de optimismo, debe creer en ella, mientras que la fe no tiene cabida para Vera<sup>152</sup>. Ciertamente, al final del relato el escritor ofrece un mensaje un tanto optimista para con la Revolución cubana, pero entre líneas puede

---

<sup>151</sup> “(...) pienso en el misterioso determinismo que rige la prodigiosa urdimbre de destinos distintos, convergentes, paralelos o encontrados, que, llevados por un inapelable mecanismo de posibilidades, acaban por incidir en razón de acontecimientos totalmente ajenos a la voluntad de cada cual. Yo, burguesa y nieta de burgueses, había huido empeñosamente de todo lo que fuera una revolución, para acabar viviendo en el seno de una revolución (...) Enrique, burgués y nieto de burgueses, había huido de su mundo burgués, en busca de algo distinto que, a la postre, era la Revolución que volvía uniros ahora. Los dos girábamos ya en el ámbito de una Revolución, cuyas ideas fundamentales coincidían con las de la grande y única Revolución de la época” (Carpentier, 1978: 2004, 662).

<sup>152</sup> “Pocos habían caminado tanto como yo, a través del espacio y de la época, en desesperado afán de huir de lo que atrás dejaba y llegar a alguna parte (...) y después de tanto andar, andar siempre, a ninguna parte había llegado. Y ahora, después de un inmenso viaje, estoy, una vez más, en un Punto Cero. No he adelantado un paso. En una ciudad desconocida que me alberga por una noche, tomo conciencia, con dolorosa resignación, de que mi vida carece de sentido, de rumbo, de vértice. Jean-Claude está equivocado (...) pero, equivocado o no, tiene una fe. Yo en nada tengo fe (...)” (Carpentier, 1978: 2004, 210).

interpretarse que lo que la protagonista desea es prolongar el presente, el instante, que es donde se realiza el ser, circunstancia que es una imposibilidad, una ilusión, pues si entendemos el significado de las revoluciones en toda la novela, vemos que todas las insurrecciones llevan consigo el terror y el caos. No es que Vera quiera creer que esta vez será diferente, ha aprendido que debe vivir el presente, pues el devenir no contiene la promesa de un futuro mejor<sup>153</sup>. Se puede concluir que Carpentier resuelve el conflicto (la relación entre el individuo y la revolución) a través de dos vías que desembocan en un mismo lugar: la religiosidad. Enrique tiene fe en que la Revolución le ofrezca un lugar en el mundo que le permita ser lo que quiere ser, en tanto que Vera acepta la Revolución de forma resignada, como parte de una fuerza que la supera. Se dice que el final es religioso porque tanto la resignación como la fe son una misma forma religiosa de entender la vida.

## 6.2. Estudio de la trama

### a) Motivos

A continuación se muestra la tabla que contiene los motivos de *La consagración de la primavera*:

Tabla 14. Motivos ligados y libres de *La consagración de la primavera*

	Motivos	Motivos ligados	Motivos libres
1	Enrique huye de Cuba.	Enrique y Vera se conocen.	Enrique huye de Cuba.
2	Vera escapa de Bakú y San Petersburgo.	Enrique y Vera se hacen amantes.	Vera escapa de Bakú y San Petersburgo.
3	Enrique se instala en México.	Enrique y Vera se marchan a La Habana.	Enrique se instala en México.
4	Vera se establece en Londres.	Vera organiza una escuela de danza.	Vera se establece en Londres.
5	Enrique se marcha a París.	Enrique se marcha a New York.	Enrique se marcha a París.
6	Vera se instala en París.	Enrique se convierte en amante de Teresa.	Vera se instala en París.
7	Enrique se enamora de Ada	Enrique ayuda a escapar a un revolucionario.	Enrique se enamora de Ada.
8	Vera se enamora de Jean-Claude.	Enrique se marcha a Venezuela.	Vera se enamora de Jean-Claude.
9	Ada se marcha a Berlín.	Asesinan a tres estudiantes de	Ada se marcha a Berlín

<sup>153</sup> No es extraño que el pasaje cite la obra de Lewis Carroll: “Tengo la impresión de que la hora presente se me ensancha, se me aclara, ofreciéndome un Tiempo nuevo en cuyo transcurso futuro llegaré acaso ser –¡por fin!– la que nunca fui. «Puede usted estar segura de llegar, con tal de que camine durante un tiempo bastante largo» –dijo a Alice el Gato de Lewis Carroll” (Carpentier, 1978: 2004, 662).

		Vera.	
10	Jean-Claude se marcha a España.	La policía persigue a Vera.	Jean-Claude se marcha a España.
11	Enrique parte a Berlín.	La Condesa ayuda a Vera.	Enrique parte a Berlín.
12	Vera se va a España.	La Condesa ordena a Vera el cierre de la escuela de danza.	Vera se va a España.
13	Ada muere.	Teresa le cuenta a Vera su relación con Enrique.	Ada muere.
14	Enrique se va a España.	Vera se marcha a Baracoa.	Enrique se va España.
15	Enrique y Vera se conocen.	Enrique regresa a La Habana.	Vera regresa a París.
16	Vera regresa a París	Enrique se incorpora a las milicias civiles.	Jean-Claude muere.
17	Jean-Claude muere.	Enrique es herido en Playa Girón.	Vera representa el <i>Carnaval</i> de Schumann.
18	Enrique y Vera se hacen amantes.	Vera regresa con Enrique.	Vera planea la representación de <i>La consagración de la primavera</i> .
19	Enrique y Vera se marchan a La Habana.		Vera planea (por segunda vez) la representación de <i>La consagración de la primavera</i> .
20	Vera organiza una escuela de danza.		
21	Enrique se marcha a New York.		
22	Enrique se convierte en amante de Teresa.		
23	Vera representa el <i>Carnaval</i> de Schumann.		
24	Vera planea la representación de <i>La consagración de la primavera</i> .		
25	Enrique ayuda a escapar a un revolucionario.		
26	Enrique se marcha a Venezuela.		
27	Asesinan a tres estudiantes de Vera.		
28	La policía persigue a Vera.		
29	La Condesa ayuda a Vera.		
30	La Condesa ordena a Vera cerrar la escuela de danza.		
31	Teresa le cuenta a Vera su relación con Enrique.		
32	Vera se marcha a Baracoa.		
33	Enrique regresa a La Habana.		
34	Enrique se incorpora a las milicias civiles.		
35	Enrique es herido en Playa Girón.		
36	Vera regresa con Enrique.		
37	Vera planea la representación de <i>La consagración de la primavera</i> .		

La historia amorosa de cada uno de los protagonistas, así como sus respectivas migraciones, no son esenciales para la trama. Éstas sirven para crear el efecto de paralelismo (vidas iguales entre ambos héroes) que el escritor quiere imprimir al relato. De hecho, ambas historias –que son presentadas como secuencias retrospectivas– son expuestas al principio de la novela, en los subcapítulos del tres al diez del capítulo primero en el caso de Enrique, y al final de la novela, en los subcapítulos del uno al tres del capítulo séptimo en el caso de Vera. De eliminar los motivos libres, la trama se establecería así:

1. Enrique y Vera se conocen.
2. Enrique y Vera se convierte en amantes.
3. Enrique y Vera se instalan en La Habana.
4. Vera crea una escuela de danza.
5. Enrique se marcha a New York.
6. Enrique se hace amante de Teresa.
7. Enrique ayuda a un revolucionario.
8. Enrique se marcha a Venezuela.
9. Asesinan a tres estudiantes de Vera.
10. La Condesa ayuda a Vera.
11. La Condesa ordena a Vera cerrar la escuela de danza.
12. Teresa le cuenta a Vera su relación con Enrique.
13. Vera se marcha a Baracoa.
14. Enrique regresa a La Habana.
15. Enrique se incorpora a las milicias civiles.
16. Enrique es herido en Playa Girón.
17. Vera regresa con Enrique<sup>154</sup>.

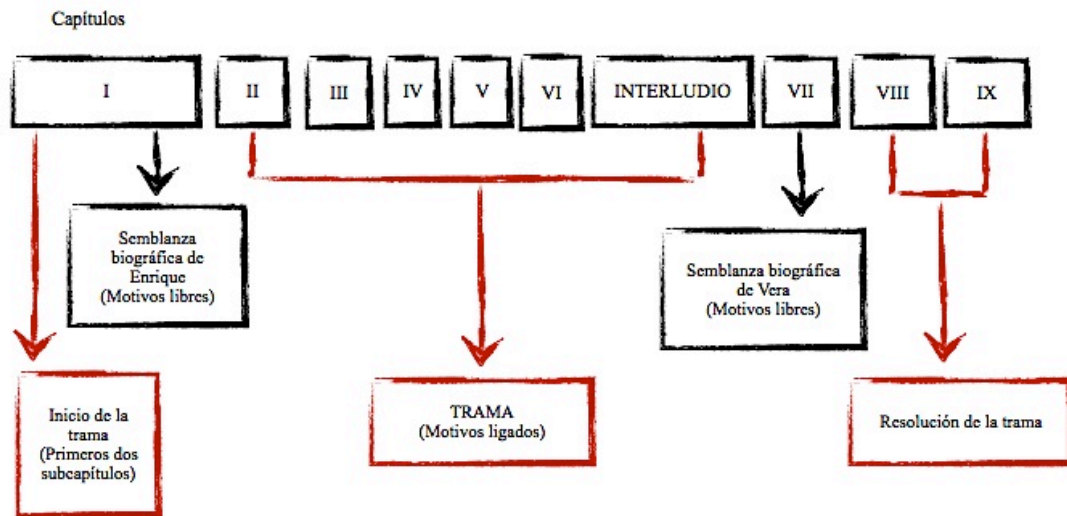
Las juventudes de Enrique y Vera y sus antiguas relaciones se encuentran situadas en los dos extremos del texto. Al principio de la novela se cuenta la historia de Enrique y Ada, y al final de la misma la de Vera y Jean-Claude, ubicando la trama en el centro del relato. Puede esquematizarse de la siguiente manera:

---

<sup>154</sup> Mediante la visualización de la trama puede observarse el potencial que tenía la novela para ser dramática. De haber sido así, Carpentier tendría que haberse enfocado en la relación amorosa entre Enrique y Vera, no obstante, orienta el relato por otros caminos.



Esquema 25. Trama de *La consagración de la primavera*



En la trama se encuentra la idea esencial que Carpentier quiere transmitir: la relación entre las convulsiones sociales y políticas frente al individuo (Enrique y Vera). Esto se sintetiza en dos eventos concretos:

1. Enrique ayuda a un amigo que ha participado en los atentados contra el general Batista.
2. El asesinato de tres estudiantes de Vera.

Como puede apreciarse, ambos hechos tienen que ver con convulsiones sociales y con la política en Cuba (encarnan el conflicto de la fábula). Enrique participa de manera indirecta en el golpe frustrado contra Batista, se trata una participación malograda, no sólo históricamente, sino en la trayectoria del héroe, pues el miedo le obliga a exiliarse a Venezuela. Se mencionaba anteriormente que la actitud inicial de los protagonistas frente a las revueltas sociales es la evasión, la huida. En el caso de Enrique, está obedece a su relación dubitativa entre él y los movimientos sociales (la naturaliza del vínculo simboliza el compromiso político del escritor), circunstancia que se encarna en el auxilio que presta a su amigo revolucionario. En lo que respecta a Vera, la intriga se materializa en escapar de su implicación con los tres estudiantes asesinados. Lo hace pidiendo ayuda a Teresa y a la Condesa, situación que tiene como consecuencia el cierre de la escuela de danza y que se percate de la aventura de Enrique con Teresa, lo que desemboca en su marcha a Baracoa. Así pues, ambos eventos constituyen el conflicto y la intriga de la novela, cuya resolución se resumen en:

1. La participación de Enrique en la batalla de Playa Girón.
2. El regreso de Vera con Enrique.

La participación de Enrique en la batalla de Playa Girón constituye el desenlace del conflicto. Después de huir de los problemas sociales y políticos de Cuba, su participación en esta batalla simboliza su fe en las revoluciones. Por contra, el regreso de Vera con Enrique es una forma resignada de conformarse, de someterse a los eventos políticos y sociales que son los que conducen su vida, es decir, la realidad política y social termina por imponerse a la voluntad de Vera. En resumen, el conflicto se resuelve mediante la fe en Enrique y a través de la resignación en Vera.

Los motivos libres son necesarios para enfatizar la idea de repetición y destino, y para introducir la ideología de Carpentier en la trama. Veamos cómo funciona. Por cada motivo ligado existen otros eventos que repiten la misma escena, son exactamente iguales salvo en algunos matices, en algunos detalles. Por ejemplo, el pasaje en que Enrique ayuda a un amigo que ha participado en el golpe contra Batista<sup>155</sup> constituiría la acción principal y tendría como repeticiones los siguientes eventos:

1. La implicación de Jean-Claude en la guerra civil española.
2. La participación de Enrique en las Brigadas Internacionales.

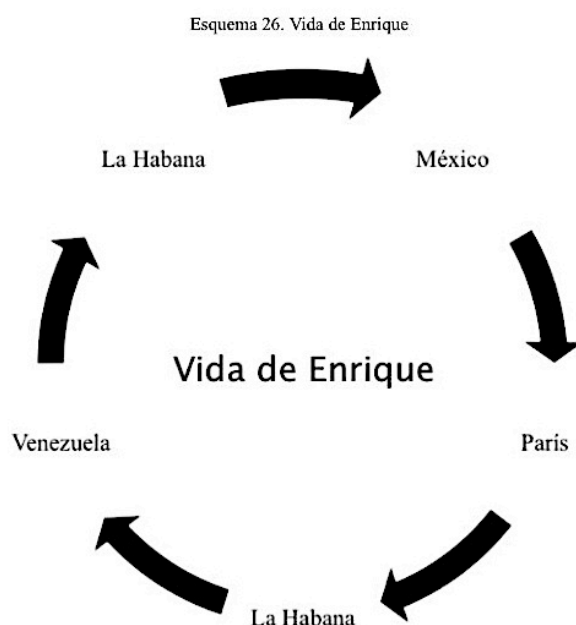
Ambos motivos tienen la misma idea como núcleo central: la participación de un individuo en un hecho político y social. Los dos pasajes tienen un resultado fallido, pues el bando en que pelean pierde la guerra. Los dos motivos repiten la estructura de la acción originaria, ya que la ayuda que Enrique presta al revolucionario es una forma de participar políticamente, y tiene como resultado el fracaso del asesinato de Batista. Otro ejemplo sería el siguiente (pondremos primero la acción originaria para dar lugar el evento que lo repite):

Tabla 15. Representación de la repetición en *La consagración de la primavera*

Exilio de Enrique a Venezuela. (Acción originaria – Motivo ligado)	Exilio de Vera a Baracoa. (Acción originaria – Motivo ligado)
Exilio de Enrique a México. Exilio de Enrique a París. (Acciones repetitivas– Motivos libres)	Exilio de Vera a Londres. Exilio de Vera a París. (Acciones repetitivas – Motivos libres)

<sup>155</sup> Para comprender cabalmente la idea de repetición es necesario visualizar los eventos de la novela no de forma cronológica, es decir, leerla en función de la trama y no de la fábula. En este sentido, las acciones originales son las que ocurren en la historia concerniente a Enrique y a Vera, mientras que los hechos que corresponden a sus respectivos amantes no forman parte del tiempo presente u original.

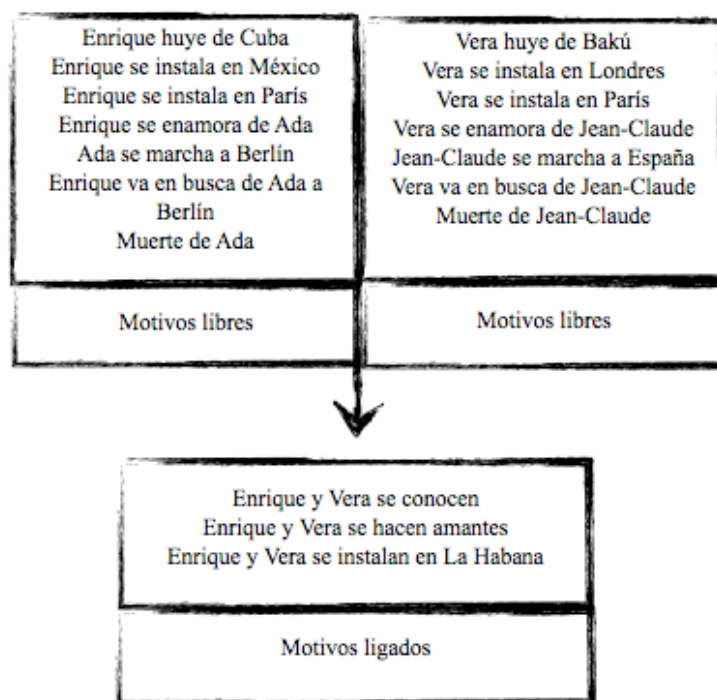
El exilio, el desarraigo, la expatriación, es la acción principal de todas estas escenas. Los motivos libres repiten el esquema de los motivos ligados creando el efecto de repetición en la novela. El exilio se produce como consecuencia de un evento político o social que altera la trayectoria de los protagonistas, obligándolos a emigrar. La acción política de los dos pasajes originarios es la misma: el golpe de estado de Batista. Por otra parte, la partida de Enrique a México se debe a la represión social del general Machado, y el destierro en Vera es producto de la Revolución bolchevique. Estos exilios los conducen a París y luego a La Habana, consecuencia también del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Aquí ya no sólo se produce la repetición de los hechos, sino que se introduce la idea de destino y circularidad. La expulsión de los héroes de sus respectivos países los lleva a París, ciudad donde se convierten en amantes. Con este motivo, Carpentier fundamenta que ambos protagonistas estaban destinados a encontrarse (a pesar que los dos nacen en lugares remotos y distantes: Bakú y La Habana). En cuanto a la circularidad, ésta se expresa mejor en la vida de Enrique<sup>156</sup>. De La Habana parte a México, después a París, de ahí regresa a La Habana, luego vuelve a emigrar a Venezuela, para regresar nuevamente a La Habana. De este modo su vida se construye como un viaje circular:



<sup>156</sup> La circularidad en Vera se refleja con otro motivo libre, el inicio y el final de la novela es el mismo pensamiento de Vera: “Cayó la noche, se fueron los dos, y 1, 2, 3, 1 yyyyy 2 yyyyy 3 me conté a mí misma cuando quedé sola” (Carpentier, 1978: 2004, 11, 663).

Otra estructura que confirma la idea de destino es la siguiente: las vidas equidistantes de Enrique y Vera. Carpentier recurre al efecto de la simultaneidad de experiencias para justificar la idea de fatalidad. Enrique y Vera están destinados a encontrarse, pese haber nacido en lugares tan remotos. La igualdad de experiencias provoca la sensación en el lector de que en algún momento ambos tienen que coincidir en un mismo lugar y en una misma situación. Se puede esquematizar la idea de destino de la siguiente forma:

Esquema 27. Representación del destino en *La consagración de la primavera*



Lo que viene a reforzar el sino son las revoluciones o eventos políticos que cada cual debe vivir, ya sea de forma separada o conjunta. De tal suerte que los sucesos históricos que aparecen en la novela no sólo tienen una conexión con los protagonistas, también están relacionados entre sí, como parte de una fatalidad. Estos son:

1. La Primera Guerra Mundial.
2. La Revolución bolchevique en Rusia.
3. La dictadura del general Machado en Cuba.
4. La Guerra Civil española.
5. La Segunda Guerra Mundial.
6. La dictadura de Batista en Cuba.

## 7. La Revolución cubana.

Otros motivos libres relevantes para la comprensión del texto son los siguientes:

1. El pensamiento de Vera cuando imita un paso de baile<sup>157</sup>. La novela inicia y finaliza con este breve monólogo, lo que permite crear el efecto de circularidad.

2. El verso que Vera recita en varias ocasiones: “*La mer, la mer, toujours recommencée*” (Carpentier, 2004: 18, 146). También afianza la idea de circularidad: las cosas comienzan una y otra vez<sup>158</sup>.

3. La zapatilla de Anna Pávlova. El recuerdo de Anna Pávlova simboliza el pasado paralelo de Vera y Enrique. En el capítulo segundo, subcapítulo dos, mientras Vera recuerda que Anna Pávlova le regaló una zapatilla, Enrique conversa con sus amigos sobre el momento en que conoció a la bailarina rusa. Esta sincronía refuerza los pasados paralelos de los protagonistas, a la vez que acentúa la idea de destino, pues no es coincidencia que mientras Vera recuerde esta experiencia trascendental en su vida, Enrique hable públicamente de ella. También el escritor fundamenta la circularidad en la última aparición de Vera, cuando la describe colocando la zapatilla de Pávlova en una vitrina, situación que simboliza la vuelta a comenzar de sus proyectos artísticos<sup>159</sup>.

4. El significado de *La consagración de la primavera*. La interpretación que Carpentier hace de la ópera de Stravinsky está relacionada con el significado de la novela. La primera indicación la encontramos cuando Vera recibe la noticia de que Jean-Claude ha muerto. En ese momento, ella se encuentra trabajando en la representación de *La consagración de la primavera* y, a partir del dolor que le produce la muerte de Jean-Claude, Vera interpreta la obra como una danza de ciclos, de etapas (estaciones que se suceden) que se repiten. En esta visión no existe principio ni final, *La consagración de la primavera* es un ballet que nunca acaba, dice Vera<sup>160</sup>. Así como entiende que el sacrificio es importante para la danza, también comprende que lo es la espontaneidad, pues ésta significa vida en su estado

---

<sup>157</sup> “El suelo. A ras de suelo. Hasta ahora sólo he vivido a ras del suelo, mirando el suelo –1...2...3...–, atenta al suelo – 1 yy 2 yy 3...–, midiendo el suelo (...) 1, 2, 3, 1 yyy 2 yyy 3...” (Carpentier, 1978: 2004, 11, 663).

<sup>158</sup> Rüdiger Safranski en su biografía sobre Nietzsche relaciona la idea del mar con el concepto del eterno retorno: “La melodía infinita, perdemos la orilla, nos entregamos a las olas. La ola, que baña incesantemente la playa, que nos da soporte y a la vez nos arrastra, y quizás nos sumerge y hace perecer, es también para Nietzsche el fundamento del mundo (...) Uno de estos misterios es el parentesco interno entre ola, música y el gran juego del mundo, consistente en morir y devenir, crecer y perecer, imperar y subyugar” (Safranski, 2010: 19-20).

<sup>159</sup> “(...) volviendo a colocar la zapatilla de Anna Pávlova en su pequeña vitrina (...)” (Carpentier, 1978: 2004, 663).

<sup>160</sup> “...E interrumpo mi divagación en torno a ese imaginario ballet, complemento del otro, que sería, en verdad, el ballet del nunca acabar” (Carpentier, 1978: 2004, 220).

original<sup>161</sup>. El ballet no sólo es sacrificio –dolor– sino también vida, fecundidad, o lo que es lo mismo, que el dolor forma parte de la vida, no se pueden separar:

No. Ahora no veía ya ese desenlace como un rito sacrificial sino como el ascendente rito vernal, propiciador de fecundidad (Carpentier, 1978: 2004, 360).

Igualmente, Vera interpreta, en otro momento, la danza como únicamente instantes de la existencia: “33 minutos que conmovieron el mundo de la música” (Carpentier, 1978: 2004, 335). Así pues, es admisible asignar los siguientes significados al título de la novela: circularidad, sacrificio, vida, espontaneidad e instantes; todos ellos son categorías, o leyes, que regirán la vida de los protagonistas del relato.

5. Las revoluciones. En *La consagración de la primavera* las revoluciones son una constante aunque, más que a la palabra revolución, Carpentier hace referencia a los períodos de inestabilidad política y social, que en su desarrollo más extremo pueden desembocar en una guerra. De esta suerte las revoluciones en la novela son: la guerra entre cristianos y musulmanes en Bakú, la Revolución bolchevique, la Guerra Civil española, la Primera y Segunda guerra mundial, las dictaduras en Cuba de Machado y Batista, y la Revolución cubana.

6. Los himnos. En el subcapítulo tercero del capítulo segundo, Jean-Claude, Vera, Enrique y Gaspar asisten a un espectáculo en el que diversas personas procedentes de distintos lugares del mundo cantan himnos revolucionarios. Con este personaje el escritor muestra que la música es el elemento que puede ejercer de enlace entre las diferentes culturas. El momento más representativo de tal idea tiene lugar cuando los asistentes cantan *La Internacional* en diferentes idiomas.

7. Barroco. Si bien Carpentier nunca hizo referencia directa entre lo que él llamaba barroco y Baracoa, no dejan de existir ciertas conexiones en la fonética de ambas palabras. El barroco para Carpentier consistía en un espíritu caracterizado por el horror al vacío<sup>162</sup>. Es cierto que para el escritor lo barroco no se limita a la arquitectura, pues no sólo se trata de un estilo, no obstante, Carpentier hace referencia preferentemente a la arquitectura de los edificios para definirlo. Además, entiende la arquitectura como un lenguaje, por lo que cabe

---

<sup>161</sup> Vera asimila tal idea cuando asiste a la representación de una danza africana (los bailarines de Arará). Tal hecho la lleva a contratar a dos danzantes no profesionales para la exhibición de la coreografía.

<sup>162</sup> “Pero, volviendo a lo que decíamos, de lo barroco visto como una constante humana y que de ningún modo puede circunscribirse a un movimiento arquitectónico, estético o pictórico nacido en el siglo XVII, nos encontramos que en todos los tiempos el barroco ha florecido, bien esporádicamente, bien como característica de una cultura (...) yo he hablado del barroco como un arte que teme el vacío (...)” (Carpentier, 1975: 1981, 117-119).

interpretar que cuando habla de espíritu se está refiriendo a una forma particular de ver las cosas, de la que el horror al vacío constituye una característica fundamental. Para evitar el vacío Carpentier llena el espacio con comentarios, reflexiones, pensamientos, etc., y, en general, con saberes propios de un erudito o de una enciclopedia. En otras palabras, en la estética del escritor, América Latina se convierte en una compilación de saberes<sup>163</sup>, o en un lenguaje que expresa conocimientos. ¿Por qué Carpentier tiene miedo del vacío y por qué rellenarlo con erudición?<sup>164</sup> La respuesta al horror al vacío está en Baracoa, el pueblo definido como el fin del mundo, un sitio aislado, marginal:

(...) BARACOA. Está como en el finsterre, el fin del mundo, lugar perdido, aislado de todo, al amparo de los estrépitos y faramallas que ensordecen a los hombres de esta época (Carpentier, 1978: 2004, 498).

Curiosamente, la primera vez que se menciona Baracoa en *La consagración de la primavera* es cuando Vera y Enrique compran un mapa en París. Un mapa es un objeto que nos indica como llegar a un lugar, es una guía que conduce al saber; no es casual que la procedencia de ese saber sea París (la cultura francesa). Baracoa es la nada<sup>165</sup> (por estar en la confines del mundo europeo) y, al mismo tiempo, es el origen del espíritu barroco pues desea llenar esa nada con el saber europeo. Con esta alegoría se transmite una de las ideas omnipresente en la obra de Carpentier: América Latina (Cuba) es un territorio marginal necesitado de la conexión con el saber occidental (europeo).

8. El apéndice. La novela adquiere con el apéndice un matiz biográfico, ya que en él Carpentier comenta que el personaje de Vera está construido a partir de su madre rusa (blanca, anticomunista, estudiante del liceo imperial de Bakú, amiga de Anna Pávlova) y otra mujer (también rusa) que vivía en la ciudad de Baracoa. Asimismo, Carpentier manifiesta haber

---

<sup>163</sup> Carpentier considera que Latinoamérica es barroca por lo siguiente: “¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente (...) la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí, es un espíritu barroco” (Carpentier, 1975: 1981, 126).

<sup>164</sup> Hay que apuntar que Carpentier hace referencia al saber en dos sentidos: por una parte a la cultura europea y por otra al conocimiento americano. El escritor busca establecer puntos de conexión entre ambas culturas.

<sup>165</sup> La primera vez que Vera describe Baracoa lo hace así: “Nada, aquí, está fechado. No hay menciones de armorial en puerta, ni monumento venido de otro siglo. Ni las casas, ni la iglesia parroquial, siquiera tiene estilo. Nacieron así, a ambos lados de calles totalmente desprovistas de rasgos, memorables, a la buena de Dios – valga decir: del carpintero o del albañil– hasta que, derribadas por una tormenta o vencidas por los años, sean substituidas por otras nuevas que probablemente se parecerán a las anteriores, y a las que, mucho antes, desconocieron el lujo de un adorno, el realce de una amable cornisa, la gracia de un mascarón o la nobleza de un vaso romano alzado en la proa de una azotea esquinera (...) Y diré que esos paraguas de Baracoa, por lo fuera de lugar bajo este cielo, acaban por destruir en mí toda noción de ubicación geográfica. ¿Dónde estoy en realidad?” (Carpentier, 1978: 2004, 523, 525).

luchado en las Brigadas Internacionales durante la Guerra Civil española, experiencia que le sirvió para perfilar a los personajes de este relato. Todos estos datos permiten leer la novela con un acento biográfico<sup>166</sup>. No obstante, casi todos los estudiosos de su obra señalan que estos datos no son fidedignos. Según González Echevarría Carpentier nunca combatió en España:

Carpentier tenía treinta y un años al iniciarse la guerra, y estaba todavía en Europa, pero no se alistó, como cientos de cubanos, entre ellos muchos conocidos y amigos suyos (...) Como autobiográfico, *La consagración...* se centra en los momentos decisivos, literalmente de decisión, en la vida de Carpentier, y los re- escribe, justificando lo que hizo, o haciendo que sus personajes tomen las alternativas que él no tomó (González, 2004: 354, 353).

De manera que no se puede corroborar cuanto de biográfico tiene la novela, hasta que no se realice una biografía del escritor.

En relación con el resto de motivos libres, la gran parte de ellos son estáticos, lo que provoca que la lectura sea lenta y compleja. La novela está escrita en primera persona y el enfoque narrativo se alterna entre Vera y Enrique. A excepción del capítulo sexto, los motivos estáticos superan a los dinámicos. Si a esto añadimos que el relato está escrito con la técnica del flujo de conciencia (*stream of consciousness*) o monólogo interior, los motivos dinámicos apenas tienen fuerza. El efecto se incrementa con las secuencias retrospectivas (capítulos primero, segundo, algunos subcapítulos del capítulo tercero y séptimo). Todo ello provoca la impresión de un ritmo particularmente lento, cuando en realidad los motivos ligados y libres son iguales en cantidad (de todos los motivos estáticos sólo uno es ligado: el asesinato de los estudiantes de Vera). A continuación se presenta el desarrollo de los motivos del capítulo quinto, donde la diferencia entre los estáticos y los dinámicos es más considerable:

Tabla 16. Motivos dinámicos y estáticos de *La consagración de la primavera*

	Motivos dinámicos	Motivos estáticos
1	Enrique ayuda a un amigo revolucionario.	Descripción de la forma de vida de los ricos cubanos.
2	Enrique se marcha a Venezuela.	Reflexiones sobre el significado de <i>La consagración de la primavera</i> .
3		Comentarios sobre el racismo en Cuba.

<sup>166</sup> Es curioso que la mayoría de los críticos ven en *Los pasos perdidos* más aspectos biográficos que en *La consagración de la primavera*, a pesar del apéndice de esta novela, donde el escritor hace alarde de su participación en la guerra civil española y confiesa que ciertos aspectos de uno de sus personajes están desarrollados a partir del recuerdo de madre rusa.



4		Vera recuerda a Jean-Claude.
5		Descripción de la personalidad de Enrique.
6		Descripción del golpe de estado de Batista.
7		Descripción de los eventos políticos del 26 de julio en Cuba.
8		Comentarios sobre arquitectura.
9		Comentarios sobre la política y el arte en Cuba.
10		Descripción del desembarco de Fidel Castro.
11		Comentarios sobre la relación entre la publicidad y el arte en Cuba.
12		Descripción del intento de asesinato de Batista.
13		Descripción de la mansión de Olga en París.
14		Comentarios sobre el barroco.
15		Comentarios sobre la situación política en Estados Unidos.
16		Descripción de la situación política en Europa.

## b) Exposición

La exposición es fundamental en *La consagración de la primavera* porque difiere de la fábula al no subordinar la intriga a las relaciones entre los personajes<sup>167</sup>. Carpentier tiene que valerse de elementos formales para lograr la expectación del lector, de manera que la forma en que se exponen los hechos son diferentes al modo en que suceden, es decir, al orden causal-temporal. Se muestra en la siguiente tabla el orden de exposición de la trama:

Tabla 17. Orden de exposición de la trama en *La consagración de la primavera*

Capítulo I Subcapítulos: diez	Vera se dirige a Benicasim. Durante el viaje recuerda aspectos de su niñez y de su vida junto a Jean-Claude. Cierta noche, mientras recorre un pueblo de Valencia, se ve sorprendida por un bombardeo. Se refugia en el teatro donde representan una obra de García Lorca. Junto a ella se encuentra sentado Enrique. Después de la función Enrique la invita a tomar una copa y le cuenta parte de su vida.
Capítulo II Subcapítulos: seis	Enrique y Vera van a Benicasim, donde se encuentra Jean-Claude y Gaspar, un amigo de Enrique. Una vez allí los cuatro se hacen amigos y pasan tiempo juntos. Jean-Claude, Gaspar y Enrique regresan al frente de guerra, mientras Vera retorna a

<sup>167</sup> Se ha dicho anteriormente que la intriga está en relación de los personajes con respecto a la realidad (las convulsiones sociales y políticas).

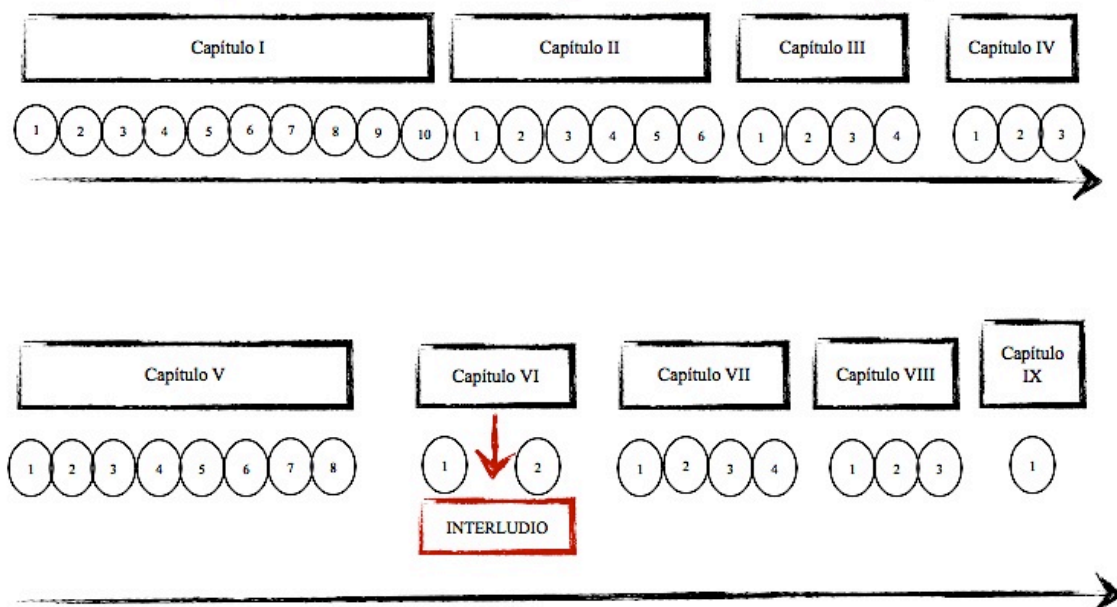
	<p>París. Allí recibe la noticia de que Jean-Claude ha muerto. Después de unos días de duelo retoma su trabajo (la representación de <i>La consagración de la primavera</i>). Tras unos días recibe la visita de Enrique. Terminan haciéndose amantes.</p>
<p>Capítulo III Subcapítulos: cuatro</p>	<p>Enrique y Vera se instalan en La Habana. Enrique presenta a Vera a la familia. Éste decide continuar sus estudios de arquitectura mientras Vera abre una escuela de danza.</p>
<p>Capítulo IV Subcapítulos: tres</p>	<p>Enrique regresa de comprar unos ejemplares del <i>Carnaval</i> de Schumann. Se reencuentra con Gaspar. Ambos, junto con Vera, asisten a un espectáculo de danza africana en casa del jazzista Bola de Nieve. Enrique parte a New York para comprar algunos libros y material de música para Vera. Allí se encuentra con su prima Teresa y se hacen amantes. Entretanto, Vera estrena en La Habana el <i>Carnaval</i> de Schumann.</p>
<p>Capítulo V. Subcapítulos: ocho</p>	<p>Vera planea representar <i>La consagración de la primavera</i> con bailarines blancos y negros, siendo Calixto (un albañil mulato) y Mirta (blanca, hija de inmigrantes rusos) los principales. Pero Vera tiene dificultades económicas para representarla en La Habana. Un amigo de Enrique, José Antonio, le sugiere que lo haga en New York. Vera acepta la propuesta pero le deniegan el visado debido al pasado de Enrique y a la nacionalidad soviética de Vera. Teresa le sugiere que lo intente en París, a donde parte para comenzar las gestiones. Allí se encuentra con Olga, una antigua amiga, que se ha casado con un rico empresario, Laurent. Olga la invita a casa para que lo conozca y le pida patrocinio económico. Durante la comida, Laurent le niega el financiamiento y le aconseja que lo solicite al gobierno de Cuba (régimen de Batista). Vera se enfada y tienen un altercado verbal. Finalmente, Laurent accede a ayudarla parcialmente. En Cuba, la Condesa los invita a pasar con ella las fiestas de fin de año, pero Vera se niega, y organiza una fiesta para sus amigos más allegados: Calixto, Mirta y José Antonio. Se produce un intento de asesinato a Batista, lo que</p>

	<p>provoca numerosas revueltas. Enrique esconde a un amigo que ha participado en el atentado, le cura las heridas y lo ayuda a escapar, tras lo cual Enrique queda con temor de que la policía descubra su colaboración. La ansiedad desmorona a Enrique y sus amigos deciden que su mejor opción es abandonar Cuba.</p>
<p>Capítulo VI Subcapítulos: dos</p>	<p>José Antonio y Vera cenan juntos. José Antonio le confiesa que se siente atraído por ella. Están a punto de pasar la noche juntos pero José Antonio se arrepiente en último momento. Al día siguiente, Vera encuentra en su escuela de danza los cadáveres torturados de tres de sus estudiantes. La policía la acusa de guardar material revolucionario. Vera solicita ayuda a Teresa. Ésta le comunica la situación a su tía, la Condesa, quien habla con el general Batista para que no le hagan daño, pero también le ordena que cierre la escuela de danza. El proyecto de <i>La consagración de la primera</i> se frustra de nuevo. Teresa le confiesa que es amante de Enrique. Vera, conmovida, abandona La Habana y se refugia en un pueblo llamado Baracoa.</p>
<p>Interludio</p>	<p>Enrique se dedica a recorrer los pueblos costeros de Venezuela. Un día llama por teléfono a la escuela de danza de Vera en La Habana. Le comunican que ya no vive ahí. Enrique, preocupado, contacta con todos sus amigos; éstos le dicen que Vera se encuentra bien, pero nunca logra hablar directamente con ella. Martínez de la Hoz le confiesa que Vera está en París. Enrique habla con Olga, sin embargo, ésta le dice que no sabe nada de Vera.</p>
<p>Capítulo VII Subcapítulos: cuatro</p>	<p>En Baracoa, Vera se hace amiga de un médico, quien la lleva a conocer el pueblo. Desde Baracoa presencia el triunfo de la revolución de Fidel Castro.</p>
<p>Capítulo VIII Subcapítulos: tres</p>	<p>Martínez de la Hoz visita a Enrique en Caracas. Le pone al día de la situación política en Cuba y le dice que Vera se encuentra en México. Enrique tiene una aventura con Irene. Fidel Castro visita Venezuela. Animado por el triunfo de la Revolución,</p>

	Enrique regresa a La Habana, donde se encuentra con Teresa, quien le cuenta sus intenciones de marcharse a Tánger. Enrique se dedica a recorrer la isla y toma la decisión de incorporarse a las milicias civiles.
Capítulo IX Subcapítulos: uno	Enrique participa en la batalla de Playa Girón. Allí se reencuentra con Gaspar y es herido en la pierna izquierda. Le operan y cuando despierta lo espera Vera, quien ha recuperado la ilusión de representar <i>La consagración de la primavera</i> .

La historia personal de Vera y Enrique son desarrolladas en forma de secuencias retrospectivas. La de Enrique durante los subcapítulos del tercero al décimo del capítulo primero; la de Vera en algunos fragmentos del subcapítulo primero y segundo del capítulo primero, pero principalmente durante los primeros subcapítulos del capítulo octavo, cuando la novela va finalizando. Sin las secuencias retrospectivas resulta difícil para el lector entender cuál es la situación general que el narrador está presentando: la vida de Enrique y Vera. El Interludio también provoca un pequeño desplazamiento temporal en el orden de la presentación de los hechos. Este episodio sucede entre los subcapítulos primero y segundo del capítulo sexto, de forma que el orden de los eventos, ateniéndose a la cronología, sería el siguiente:

Esquema 28. Ubicación del interludio en *La consagración de la primavera* (secuencia retrospectiva)

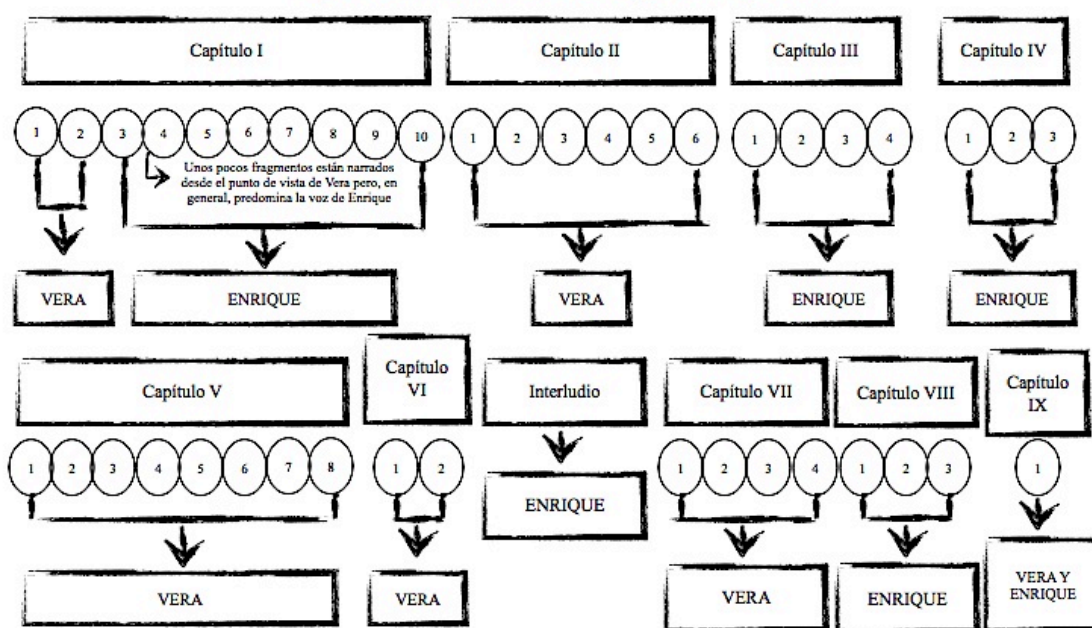


En cuanto a la información que posee el narrador y la forma de compartirlo con sus protagonistas –y con el lector– puede decirse que no existe comunicación, es decir, lo que sabe Vera lo desconoce Enrique, y viceversa. Por ejemplo, Vera no conoce el grado de implicación de Enrique en el atentado contra Batista (tampoco el lector lo sabe a ciencia cierta); se lo comunica Teresa, de quien tampoco conoce el romance que mantiene Enrique (hecho que sí sabe el lector). En relación con Enrique, éste no conoce la partida de Vera a Baracoa (el lector sí participa de esta información), ni el flirteo con José Antonio. Que sus dos protagonistas no sepan lo que a cada uno le sucede es la única manera que tiene Carpentier de diferenciar las voces narrativas, puesto que el tono, la manera de hablar son irreconocibles, no se diferencian (recuérdese que la narración es en primera persona, y el enfoque narrativo alterna entre la voz de Enrique y la de Vera, lo cual debería suponer un cambio de registro, no obstante, no lo hay). Desde el punto de vista formal resulta indiferente quien es el narrador, pues no existen registros particulares.

### c) Narrador

Por la relación que guarda con el tiempo, el narrador es importante en *La consagración de la primavera*. La novela está narrada en primera persona. La voz se divide (o se reparte) entre los dos personajes principales: Vera y Enrique. A continuación se muestra un esquema que dibuja el enfoque desde el que se narra el relato:

Esquema 29. Instancias narrativas en *La consagración de la primavera*



La técnica con la que se desarrolla la narración se asemeja en ocasiones a la del flujo de conciencia, como puede observarse en el siguiente fragmento:

Estos que, desde fecha reciente habían aparecido en mansiones de alta sociedad donde eran recibidos con los brazos abiertos, eran los hombres fuertes de la Mangadera, en virtud de un neologismo no muy bien definido como “engaño” en ciertos Diccionarios de cubanismos. Porque la mangadera de ahora, la real, la de cada día, elevada al plano de una actividad altamente considerada, era voz algo galicista, derivada del manger, sinónimo del manducar, mangiare –y hasta, si se quería apresar el vocablo en todas sus implicaciones: meter en la manga, valga decir: en la faltriquera. Mi misma tía solía decir, cuando abría sus salones a algún nuevo rico de Batistato –que eran muchos–: “Está en la mangadera”, lo cual, con el complemento de un frac o de un smoking bien llevado, equivalía al “Nada menos que todo un hombre” de Don Miguel de Unamuno o el “dignus, dignus est intrare –in nostro docto corpore” en la comedia de Molière. Y yo pensaba, aquella noche, que una clase dirigente capaz de avenirse risueñamente, indulgentemente, con la mangadera estaba en trance de degradación y de podredumbre... (Carpentier, 1978: 2004, 263).

El narrador está describiendo a las élites cubanas, pero el discurso se desvía hacia detalles triviales, en este caso a la significación del coloquialismo “mangadera”, a partir del cual desarrolla una serie de asociaciones mentales emulando el pensamiento interior del sujeto. Carpentier suele auxiliarse de puntos suspensivos, que tienen la función de omitir una secuencia del texto, lo que indica que el narrador está deteniendo ese flujo de asociaciones mentales que lo llevarían a relaciones infinitas. Al mismo tiempo, el uso de puntos

suspensivos le permite imitar la oralidad en la escritura. He ahí lo que nos señala la conexión entre el narrador y el tiempo. La proximidad del relato al discurso oral hace que el lector sea participe del pensamiento, de la dicción, de la recitación de los protagonistas, no de su narración. No existe una auténtica exposición en *La consagración de la primavera*, como tampoco una verdadera intriga. El texto no posee un principio, un nudo, un desenlace, es un fluir de conciencias que se encuentran más allá del tiempo; los discursos de Enrique y Vera se encuentran fuera del mismo. Eso permite que el uso de secuencias retrospectivas se presenten sin previo aviso, no se identifican herramientas literarias que indiquen al lector un salto en el tiempo. Carpentier introduce el pasado sin anunciarlo, y es válido, en el sentido que no se está leyendo la historia de Enrique y Vera, sino que se asiste al reguero de sus pensamientos, que no tienen por qué subordinarse a categorías temporales. Se puede observar en los dos momentos en que mayor uso de la secuencia retrospectiva se establece: al inicio y al final de la novela. En los subcapítulos del tres al diez del capítulo primero, Enrique comienza a recordar su pasado, y lo hace mientras mantiene una conversación con Vera. El escritor inicia esta secuencia retrospectiva con puntos suspensivos:

... Con el vino y la charla se me ha amasado el dolor de la pierna operada, que, a veces, cuando cambia el tiempo (y es el caso en esta noche de agosto en que pareció que iría a llover) me recuerda a punzadas que la herida es reciente (...) ... Día preparador de una absurda noche que trato de evocar con frases que sean inteligibles para quien desconoce lugares, las caras, las cosas (Carpentier, 1978: 2004, 37).

Con Vera se aprecia en el capítulo séptimo. Igual que en otras ocasiones, la secuencia inicia con puntos suspensivos<sup>168</sup>:

Y tú también, entonces, adorabas los iconos... [la siguiente frase está escrita con letras cursiva] Agia Paraskeva, Santa Ana, el Arcángel Miguel, San Macario según la pintura de San Teófano el Griego, San Jorge, con su alimaña retorcida y furiosa herida en las fauces, San Basilio, doctor de universales entendimientos (Carpentier, 1978: 2004, 531).

En definitiva, Carpentier no se vale de motivos introductorios para realizar saltos en el tiempo. Esto es posible gracias a la técnica del flujo de conciencia que impone leer el texto, no como un relato, sino como un recital, un discurso y, a veces, como un monólogo narrado<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup> Aunque, curiosamente, esta vez Carpentier se vale de la tipografía de la letra para indicarnos el pasado. Tal vez lo haga para diferenciar la voz de Enrique, pues no hay diferencias de registros cuando el enfoque es de Enrique o de Vera.

<sup>169</sup> En el siguiente fragmento se puede visualizar el diálogo entre Jean-Claude y Vera, y como éste es interrumpido por las variopintas reflexiones-comentarios de ella: “«Tú no eras hombre hecho para una guerra» –

En relación con el tipo de implicaciones, éstas son variadas, pero sobresalen las épicas, especialmente en lo que se refiere a los juicios de valor sobre la Revolución cubana<sup>170</sup>. Aunque, en ocasiones, la implicación es un tanto crítica, como cuando el narrador atribuye a Teresa este pensamiento:

Tú me dices, Enrique, que éstos, de ahora, son hombres jóvenes, sin una fea historia detrás de ellos; me dices que se han endurecido en la Sierra, que no tienen apetencias de lujo; tanto más peligroso será el lujo para ellos, porque el lujo les saldrá al encuentro, y, además de los chaqués, los smokings y el frac, vendrán los caviars y las trufas, y las buenas hembras puestas en bandejas... Y por lo mismo que mucho sufrieron, y sufrieron por una causa justa, admitirán que una recompensa es merecida, y se aflojarán, se ablandarán, se irán entregando, poco a poco, a los halagos de la gran burguesía (...) (Carpentier, 1978: 2004, 605).

#### d) Tiempo

La novela abarca la vida de Enrique y Vera, y el tiempo se registra a partir de eventos históricos. En el caso de Enrique su existencia transcurre desde el gobierno del general Machado (1925-1933), pasando por la Alemania nazi (1933-1948), la Guerra Civil española (1936-1939), el régimen de Batista (1940-1959), finalizando con la revolución de Fidel Castro

---

dije a media voz, [a partir de este momento interviene el pensamiento de Vera] pensando en el intelectual que se había doctorado con una notable tesis sobre Las fuentes hispánicas de Corneille, siendo ya el autor de un excelente libro sobre El Abate Marchena, girondino español, y ahora, al venir, para acá, había dejado terminado –aunque sin revisar totalmente el manuscrito– un estudio, a mi juicio monumental, sobre Aurelio Clemente Prudencio, el gran poeta hispanolatino de Calahorra que, hacia el año 4000 publicara su extraordinario Libro de las coronas. (Durante su ausencia había yo leído y vuelto a leer ese texto que incluía hermosas traducciones (...)) –«¡Y hay quien se atreva a hablar, hoy, de niños terribles!» –decía mi amante, en chanza, cuando releía su traducción) [finaliza el pensamiento de Vera] –«Tú no eras hombre hecho para una guerra» –repetí en voz más alta, pensando en su evidente vocación de escritor. El otro, de repente, curado de lágrimas, se puso de pie, cruzando los brazos en gesto alardoso de autoridad y energía: «En febrero, estuve en la batalla del Jarama; en marzo, en Guadalajara. Y antes, en la defensa de Madrid. Sí. Batallón Comuna de París. Y te aseguro que a nosotros, los de las Brigadas, nos tuvieron siempre en la línea de fuego (...)». [Se retoma el pensamiento de Vera] Había llorado al verme aparecer, así, inesperadamente, en alivio de un largo remordimiento, avergonzado de su cobardía frente a mí cuando, en gran secreto, hubiese concebido y madurado su propósito de alistarse (...) [finaliza pensamiento de Vera y comienza el diálogo entre ambos] –«¿No te hará daño? ¿Tu médico...?» – «Eso no lo preguntes a mi médico...» Y ambos nos confundimos en cama de hospital (...)» (Carpentier, 1978: 2004, 150, 151-152, 153).

<sup>170</sup> «De los altos de una Sierra que sólo conocía vagamente por los tratados geográficos mal estudiados en el colegio, surgidos de verdores y de nieblas, habían bajado al llano esos –para mí– casi míticos personajes que habían ido cobrando contorno, estatura, fisonomía y dimensión humana, heroica o carismática, a la par que sus nombres se iban grabando sucesivamente, a tenor de sus proezas, en la memoria de las gentes: Fidel Castro, Ernesto “Che” Guevara, Raúl Castro, Camilo Cienfuegos, y otros más. Muchos los veían con admiración y confianza; algunos les temían; pero a nadie era indiferentes sus ya afirmadas personalidades, en medio de los combatientes anónimos, hermanos de sangre que, con sus largos cabellos sueltos y fornidas barbas –en país donde casi nadie hubiese llevado barbas desde más de cuatro décadas– parecían haberse constituido una nueva categoría de hombres entre los de mi nacionalidad” (Carpentier, 1978: 2004, 599).



en 1959. Eso daría como resultado que el espacio de tiempo en el que transcurre la novela es de treinta y cuatro años de la vida de Enrique (se sabe que en el momento en que se prepara para la defensa de Playa Girón tiene cincuenta años). Por parte de Vera, a los eventos cubanos y europeos hay que añadir la Revolución bolchevique (1917) y la Primer Guerra Mundial (1914-1918), lo que hace un lapso de tiempo de cuarenta y dos años de su vida. La referencia a estos eventos siempre está indicada, particularmente en lo que atañe a la Revolución cubana, como el asalto de Fidel Castro al cuartel Moncada, el descarrilamiento del tren blindado por parte del Che Guevara, la visita de Castro a Caracas, etc. La mención a estos eventos histórico-políticos obedece a la intención del escritor de mostrar que las revoluciones son repetitivas, cíclicas. Tal y como se ha mencionado, el uso del monólogo interior permite al escritor abarcar períodos de tiempo sin seguir una línea histórica, puesto que la voz narrativa se encuentra más allá del tiempo de la narración. Por ejemplo, Carpentier retrata los períodos de mandato de Batista, pero deja fuera los gobiernos civiles que estuvieron en el ínterin del período dictatorial. La técnica del flujo de conciencia no obliga a seguir una línea temporal. Si la novela reflejará los eventos tal y como sucedieron, la extensión tendría que ser mayor, pero al constituir el recital de una conciencia, ésta sólo plasma aquellos hechos que le son más significativos, en este caso, las revoluciones.

#### e) Lugares

Los lugares son cinéticos, ya que los protagonistas se desplazan constantemente: La Habana, París, Berlín, Valencia, Bakú, San Petersburgo, Caracas y Baracoa. El viaje es un elemento significativo en esta obra, así lo manifiesta Enrique:

En esos momentos era yo el Ulises, el escaldo, el narrador y el protagonista de odiseas y largos viajes, a quien sus nietos ruegan que cuenten sus aventuras (Carpentier, 1978: 2004, 278).

Ese fragmento es similar a otro de *El siglo de las luces*, cuando Esteban regresa de sus viajes por Europa y las Antillas, y a quien instan a que cuente sus relatos:

Comprendiendo que Ulises no se libraría, esa noche, de la obligación de narrar su Odisea, dijo Esteban a Sofia: Tráeme una botella de vino del más corriente, y pon a refrescar otra para luego, porque el relato será largo (Carpentier, 1962: 2008a, 481).

Asimismo, llama la atención que uno de los desplazamientos de Enrique recuerde a otro pasaje de Ti Noel, cuando éste regresa de Santiago de Cuba al Santo Domingo liberado

por los esclavos. En este caso, Enrique regresa de Caracas a la Cuba liberada por los revolucionarios de Castro. Al igual que Ti Noel, lo primero que hace Enrique cuando retorna a la isla es recorrerla.

#### f) Sistema de motivos

El sistema de motivos es artístico. Existe un claro predominio del genio artístico en lo que se refiere a la composición de la trama, no tanto en la historia que se cuenta, sino en cómo se cuenta; elemento tradicional de la literatura latinoamericana que siempre ha estado más preocupada por la innovación de los aspectos formales de la narrativa que por el contenido dramático. Esto puede observarse en la forma intencionada y ordenada de la construcción formal de la novela. Nada queda al azar. La mayoría de las secuencias retrospectivas se concentran al principio y al final del texto, lo que denota armonía. La forma con que liga los motivos es sumamente estética. El flujo de conciencia le permite introducir el pasado y el presente sin recurrir a ningún recurso. También pueden observarse ciertos motivos compositivos, pues ningún objeto queda desprovisto de significación en la novela: la zapatilla de Anna Pávlova que aparece al principio, en el intermedio y al final del relato, contribuye a la idea de circularidad de la existencia que Carpentier quiere introducir en la novela. Lo mismo puede decirse de los himnos revolucionarios y los eventos políticos que se mencionan, y que favorecen la idea de la repetición.

El esmero en la formalidad de la obra se debe a la falta de dramatismo en las relaciones entre personajes. Al no existir relaciones complejas entre ellos (desde el punto de vista psicológico), la única posibilidad de imprimir un mínimo de intriga al relato se presenta a través del aspecto formal. La caracterización de los personajes es débil, simple. En Vera es el miedo a las revoluciones y el peso de ser una artista sin reconocimiento, en Enrique es la culpa de ser parte de una familia acomodada en medio de un contexto de miseria. Pero lo que nunca sucede en la novela es la interacción entre personajes, no hay drama, por ello no se puede pensar que el conflicto del relato sea la separación entre Enrique y Vera, su historia de amor. De ahí que la caracterización de los protagonistas esté en relación con un objeto, que Carpentier designa con el nombre de revolución. No obstante, existe una breve —y trascendente— interacción de personajes digna de mención, que tiene lugar cuando Teresa se confronta con Vera para contarle su aventura con Enrique (capítulo sexto, subcapítulo segundo). Tal escena permite dotar de personalidad a Teresa y, al mismo tiempo, muestra con

mayor profundidad al personaje de Vera. Se puede incluso afirmar que este episodio es el único que manifiesta la esencia de Vera:

Aunque no la vea, aunque no pueda hablarle [se refiere a Mirta] sé que desde ahora comparte conmigo la peor de las miserias: la de padecer una existencia sin objeto (...) Ha respirado la atmósfera de La consagración de la primavera, ha sido la posesa inspirada de la Danse sacrale, y esto la ha marcado para siempre, vedándole toda conformidad ante un mundo que estará condenada a padecer a falta de otro (...) En cuanto a mí, cargo con el peso de mi propio cuerpo, como si cargara con un fardo inútil. No tengo siquiera la salida de un suicidio, del cual sería incapaz por miedo a fallarlo; ni veo salida hacia un cielo que, para mí, se ha despoblado de iconos hace muchísimos años. Soy prisionera de un aborrecible planeta sin puertas ni ventanas (Carpentier, 1978: 2004, 494-495).

También en este mismo capítulo se encuentra la mejor descripción de Enrique, un hombre con miedo al contexto social: “Tuvo la buena inspiración de largarse a tiempo. Por miedo. Por un miedo que no podía dominar” (Carpentier, 1978: 2004, 495). El resto de relaciones son de tipo formal y, por supuesto, contienen innumerables accesorios, motivos falsos, que caracterizan al estilo de Carpentier.

#### g) Identificación del héroe

La descripción de los personajes es indirecta, es decir, se realiza a través de otros personajes, y no por el narrador. Los dos héroes principales, Enrique y Vera, buscan realizarse en sus vidas: Enrique desea ser arquitecto y Vera bailarina. Es aceptable concluir que la búsqueda es la fuerza actancial que mueve a los protagonistas. A través del viaje, elemento importante en sus vidas, se revela cuán relevante es la búsqueda para ellos. Así lo expresa Enrique cuando regresa de La Habana:

(...) es aquí donde tengo, por vez primera, la impresión de formar parte de algo, de algo que vengo buscando desde hace años. Y me doy cuenta de que necesité un largo periplo, de una suerte de viaje iniciático colmado de pruebas y de riesgos, para hallar la más sencilla verdad de lo universal, lo propio, lo mío y lo de todos (...) (Carpentier, 1978: 2004, 249-250).

A pesar de que Vera tiene más claro su propósito (de niña decide que quiere dedicarse a la danza), su vida no deja de ser una continua búsqueda de sentido. Esta búsqueda de la realización personal en los héroes no está orientada hacia un rol, un oficio, un trabajo, etc. Tampoco es la búsqueda que se recrea en otras narrativas, como es el caso de la novela de formación, donde un adolescente intenta definirse en un mundo adulto que, en principio, le es

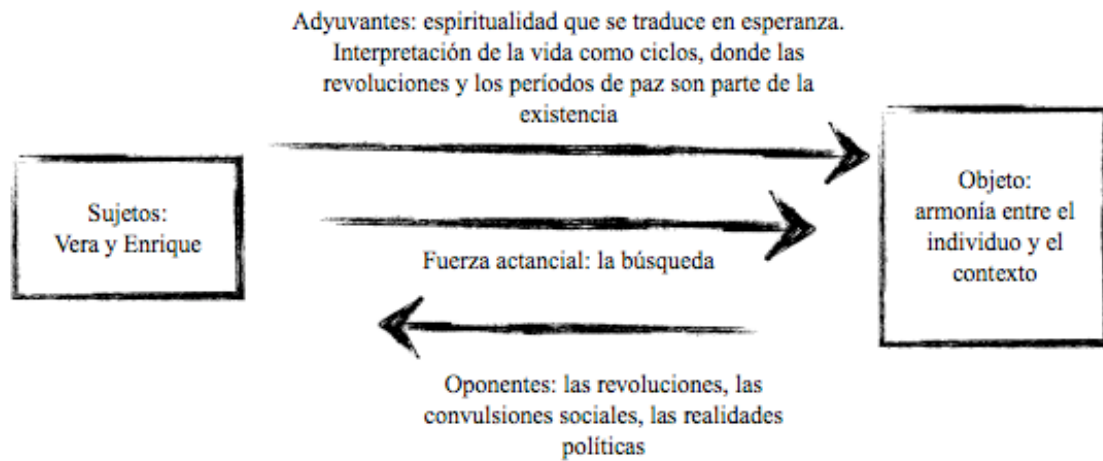
ajeno y hasta contrapuesto. *La consagración de la primavera* es una obra tardía de Carpentier. El escritor establece el conflicto entre individuo y su entorno. Un entorno hostil, adverso. Enrique quiere ser arquitecto en un país donde las revueltas, las injerencias de potencias extranjeras, los golpes militares, están a la orden del día. Quiere planificar ciudades en entornos que son más proclives a la destrucción que a la construcción. Igual sucede con Vera, que nace en un pueblo remoto de la antigua Unión Soviética y que aspira a realizar una actividad cultural que normalmente se gesta en sociedades ya sofisticadas económica y políticamente. De manera que Enrique y Vera son dos naturalezas anormales, aberrantes a su contexto. Su búsqueda no consiste en la definición de su ser, radica en cómo conciliar su ya definido ser en ese medio que parece no haberlos creado –en todo caso, no es responsable de su individualidad–. A partir de este dilema, la respuesta difiere. Vera hará todo lo posible por huir del medio, de la realidad. Enrique, por el contrario, tratará de buscarlo, de unirse, de sumergirse en él<sup>171</sup>, como si fuera una redención, un pedir disculpas por su ser tan particular. Así pues, uno se aleja del contexto mientras el otro aspira a fundirse con él. La resolución al conflicto es la resignación, la aceptación de la inestabilidad como parte de la existencia, en la que para mantenerse a flote es necesario la esperanza de que las revoluciones traerán un mundo distinto o, al menos, vivir con gozo el tiempo presente.

Existe una clara evolución de los personajes en la novela. El proceso de crecimiento de Vera se percibe a través de sus diferentes interpretaciones del significado de *La consagración de la primavera*. En un principio considera que ésta es sacrificio, dolor, pérdida, luego aprende que la danza también es vida, o que el dolor forma parte de ella. Este cambio de pensamiento le lleva finalmente a entender que la inestabilidad política y social es parte de la realidad, de la cual no se puede vivir siempre huyendo, debe aprender a crear incluso en un ambiente hostil. La evolución de Enrique se advierte en su miedo, su cobardía a sumarse a los movimientos políticos o, en todo caso, a aceptar que la fatalidad viene con ellos. Finalmente, aprende que lo importante es luchar y no aceptar que la historia lo margine, que lo convierta en un mero espectador. Es así como su implicación en Playa Girón resuelve el derrotismo que su paso por la Guerra Civil española le había dejado. De este modo se esquematizan las fuerzas actanciales de esta manera:

---

<sup>171</sup> Recuérdese el pasaje en el que Enrique es herido en Playa Girón, se trata de un acto por medio del cual se reconcilia con la noción de revolución. Enrique describe ese evento cómo si el suelo se lo estuviera tragando.

Esquema 30. Estructura actancial de *La consagración de la primavera*



#### h) Procedimiento de la trama

En cuanto al uso del monólogo interior, Carpentier continúa la tradición de Édouard Dujardin, Flaubert o Joyce, entre otros. En América Latina este recurso ha sido empleado por Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Cabrera Infante. Llama la atención que en esta novela la presencia del tiempo sea tan marcada. El tiempo imprime densidad al relato, debido al excesivo uso de motivos estáticos. Todo ello posibilita la preponderancia del orden temporal sobre el orden causal, de ahí la ley que gobierna a todos los personajes del relato: la del destino, la fatalidad, la repetición, la circularidad.

## 7. *El arpa y la sombra* (1979)

### 7.1. Estudio de la fábula

#### a) Acontecimientos

Tal y como indica su propio título, *El arpa y la sombra* contiene dos relatos. El primero es la vida de Giovanni Mastaï, que llegaría a convertirse en sumo pontífice del Vaticano, Pío IX (a esta historia alude la parte del título el arpa). El segundo relato es la vida de Cristóbal Colón (la sombra se refiere a este fragmento de la narración).

Mastaï es el hijo menor de una familia aristócrata de la ciudad portuaria de Senigallia, venida a menos a causa de la invasión de Italia por Napoleón. Después de un fracaso amoroso, Mastaï decide ingresar a la Orden de Frailes Menores. Una vez nombrado sacerdote, es enviado a Santiago de Chile con el objetivo de reestructurar la iglesia del país suramericano. Los liberales de Chile lo expulsan del país al creer que es espía de la Santa Alianza (países cristianos –Rusia, Prusia y Austria– aliados contra Francia). A su regreso a Europa, mientras navega por Cabo de Hornos, Mastaï tiene una revelación: unificar Europa y América mediante la promoción de la fe. Para ello, se propone beatificar a Cristóbal Colón como símbolo de la unión de los dos continentes y, de paso, preservar los valores de la religión católica, que se ve amenazada por las ideas revolucionarias procedentes de la Revolución francesa y del marxismo.

Una vez Mastaï es ungido Papa recibe la propuesta del primado de Burgos para iniciar el proceso de beatificación del Almirante. Pío IX lo autoriza, pero le preocupa el tiempo que durará el proceso, pues no desea hacerlo por la vía ordinaria sino por la excepcional. Tiene temor de que si la canonización demora mucho tiempo el culto local hacia Colón aumente y el tipo de reconocimiento que se le otorgue sea de menor categoría. Pío IX muere antes de que se inicie el juicio. Finalmente, a Colón se le niega la condición de santo por la trata de nativos y por mantener relaciones sexuales sin haber estado casado.

La segunda historia cuenta la vida de Colón. Antes de morir, el Almirante decide narrar su vida y, sobre todo, revelar algunos secretos. No obstante, ya convaleciente y agonizante, se retracta y se los lleva a la tumba. El relato termina con un encuentro imaginario –fantástico– entre Colón y Andrea Doria, conversando acerca de la inmortalidad, la fama y el reconocimiento.

Los hechos relativos a Mastaï pueden esquematizarse de la siguiente manera:

1. Giovanni Mastaï decide ingresar a la orden franciscana.

2. Mastaï es enviado a Santiago de Chile.
3. Mastaï llega a Buenos Aires.
4. Mastaï atraviesa la Pampa.
5. Mastaï llega a Santiago de Chile.
6. Se aprueba la libertad de prensa en Chile.
7. Se acusa a Mastaï de ser un espía conservador.
8. Mastaï es expulsado de Chile.
9. En Cabo de Hornos Mastaï tiene una revelación: promover la fe para unificar Europa y América. Decide promover la canonización de Cristóbal Colón.
10. Mastaï es nombrado pontífice de Roma.
11. Pío IX recibe la solicitud de santificación de Colón.
12. Pío IX la aprueba.
13. Pío IX muere.
14. Juicio para santificar a Colón.
15. Se le niega a Colón la condición de santo.

Los eventos concernientes a Colón, por su parte, pueden esquematizarse así:

1. Colón se casa con Felipa.
2. Nace su hijo Diego.
3. Muere Felipa.
4. Colón parte a España.
5. En Galway, Cristóbal Colón conversa con el Maestre Jacobo, quien le cuenta que las sagas nórdicas hablan de nuevos territorios más allá de los mares conocidos.
6. Encuentro entre Colón e Isabel.
7. Colón le propone a Isabel una expedición a las Indias para encontrar oro, aunque, en principio, Isabel se niega termina patrocinando el viaje.
8. Descubrimiento de América.
9. Encuentro entre Colón y los nativos americanos.
10. Colón llega a Cuba.
11. Colón envía a dos mensajeros en busca de ciudades y fortalezas.
12. En su navegación por el Caribe es sorprendido por una tormenta.
13. Los Reyes Católicos invitan a Colón a la Corte.
14. Colón se presenta en la Corte y les cuenta cosas maravillosas sobre el Nuevo Mundo.
15. Isabel le ordena a Colón que regrese a América en busca de más oro.

16. En América Colón pide más refuerzos militares.
17. Colón envía a España algunos nativos en calidad de esclavos.
18. Jacobo le comunica a Colón que España le prohíbe comercializar con nativos.
19. Colón se arruina económicamente.
20. Colón espera la muerte en la habitación de una prostituta.
21. Colón envía a una prostituta a por más vino mientras reflexiona sobre su vida.
22. Colón decide confesar sus secretos.
23. Mientras agoniza se retracta de contar todos los secretos.
24. Encuentro imaginario entre Andrea Doria y Colón.

En la historia de Mastaï, sólo la acusación de los liberales chilenos tiene conexión causal, motivo que le obliga a abandonar el país. Mientras navega por el Cabo de Hornos, Mastaï tiene la revelación sobre el papel de América en el mundo, lo que tendrá como consecuencia que dedique su vida a promover la santidad de Colón. Finalmente, el resultado del juicio niega a Colón la beatitud y Mastaï fracasa en su empresa. Las conexiones del resto de eventos (el viaje del sacerdote por América del Sur) son de tipo temporal.

En relación con el relato de Colón, son causales la solicitud del Almirante a la reina Isabel de financiar su expedición, que tiene como efecto el descubrimiento del Nuevo Mundo. Posteriormente, la Reina ordena a Colón traer más oro, lo que obliga al Almirante a comercializar con aborígenes. La Corte Real prohíbe el comercio de nativos, y Colón termina arruinado económicamente. Los demás hechos (los orígenes de Colón y la expedición al Caribe) son temporales. Entre ambos relatos (el de Mastaï y el de Colón) no hay cronología, es una conexión de tipo espacial.

## b) Situaciones

Como ocurre en buena parte de novelas de Carpentier, en ésta también resulta complejo hablar de personajes. Algunos críticos, como González Echevarría, la han catalogado como el testamento final del pensamiento del autor<sup>172</sup>. González tiene razón. El

---

<sup>172</sup> “Los huesos que invocan la presencia de esa institución son los de Colón, pero por extensión también los de Carpentier, y éstos, metafóricamente, representan los textos del novelista. Porque en esta última obra suya Carpentier especula no con su vida, sino con su papel como autor de ficción latinoamericana, con el origen de la ficción latinoamericana en general (...) La proyección de Carpentier en la figura del Almirante es evidente, y revela el germen autobiográfico de *El arpa y la sombra*. Carpentier, cuya preocupación primordial fue la del principio u origen del discurso latinoamericano –el tema de nombrar las cosas está presente en varios ensayos suyos– se transfigura en Colón, el narrador primero en la historia latinoamericana” (González, 2004: 356, 357).



capítulo segundo, que lleva por título *La mano*, es la confesión de Colón expuesta en forma de memorias, razón por lo que las relaciones entre los personajes son muy débiles.

En lo relativo a Mastaï, su vida es contada como si de una evocación se tratara; prácticamente no existen personajes con los que Mastaï interactúa. Tal situación podría hacer pensar que el relato de Mastaï es un motivo que introduce la ficción acerca de Colón, pero no es así. No sólo porque el título de la novela indica la existencia de dos historias, sino porque Mastaï es en cierta forma el mismo Colón, o dicho de otra forma: Colón es una proyección de Mastaï. De esta manera, el vínculo más importante de los personajes surge entre Mastaï y Colón. A pesar de verse separados por un espacio de tiempo y de no relacionarse directamente, la relación que surge entre ellos es la de creador y creación. Mastaï es el arpa, el instrumento que posibilita la música, y Colón es la música, la creación, la sombra de Mastaï. Desde este punto de vista, el exordio, lo que inicia el relato es el momento de revelación que tiene Mastaï en Cabo de Hornos. Aquí es donde se pone en movimiento la invención de Cristóbal Colón. Aunque ésta es la relación más importante en lo que atañe a los personajes, se detallan a continuación los perfiles de los protagonistas, pero entendiendo que tienen una función más alegórica que actuarial. Dicho de otra manera, el único personaje en la novela es Mastaï, el resto cumplen funciones simbólicas.

- Giovanni Mastaï

Mastaï es el hijo menor de los condes Mastaï-Ferretti, familia originaria de la ciudad portuaria italiana de Senigallia<sup>173</sup> que ha caído en decadencia como consecuencia de la invasión de Napoleón. Mastaï tiene una amplia cultura y domina el castellano, por lo que una vez es ordenado sacerdote, monseñor Giovanni Muzi, arzobispo de Filipópolis y delegado de Chile, le solicita que le acompañe para asesorarlo en la reestructuración de la Iglesia en el país suramericano. Mastaï acepta y viaja al Cono Sur (Buenos Aires y la Pampa). Cuando llega a Chile se encuentra a políticos influenciados por las ideas de la Revolución francesa. Mastaï realiza algunas maniobras políticas para evitar la influencia europea en los círculos políticos y sociales chilenos, pero no tiene éxito. Los liberales chilenos terminan por expulsarlo, acusándolo de espía al servicio de Austria, Prusia y Rusia. En su viaje de regreso, mientras navega por los mares del Sur, Mastaï tiene una revelación –que podría denominarse como la función de América en el mundo–:

---

<sup>173</sup> La ciudad es descrita con elementos muy similares a las ciudades portuarias del Caribe: “Ya en la niñez de Mastaï había dejado Senigallia de ser la ciudad de bulliciosas ferias, a cuyo puerto se arrimaban barcos procedentes de todas las riberas mediterráneas y adriáticas” (Carpentier, 1979: 1979, 21).

Y luego había sido la revelación de América, de una América más inquieta, profunda y original de lo que el canónigo hubiese esperado, donde había más, mucho más, que huasos y gauderios, indios malones, portentosos baleadores, jinetes de un magnífico empaque, inspirados payadores que, rasgando la guitarra, cantaban la inmensidad, el amor, el desafío, la macheza y la muerte. Por encima de todo ello, había una humanidad en efervescencia, inteligente y voluntariosa, siempre inventiva aunque a veces desnortada, generadora de futuro que, según pensaba Mastaï, sería preciso aparear con el de Europa –y más ahora que las guerras de independencia propendían a cavar un foso cada vez más ancho y profundo entre el viejo y el nuevo continente. El elemento unificador podría ser la fe– y recordaba el joven los muchos conventos e iglesias de Chile, las humildes capillas pampeanas, las misiones fronterizas y los calvarios andinos. Pero la fe, aquí, para mayor diferencia entre lo de aquí y lo de allá, se centraba en cultos locales y en un santoral específico que, para decir verdad, era bastante ignorado en Europa. En efecto: repasando mentalmente la hagiografía americana, bien estudiada por él cuando se preparaba para el presente viaje, se asombraba el canónigo de los exóticos, por así decirlo, que le resultaban sus beatos y santos (Carpentier, 1979: 1979, 47).

Mastaï decide que para unificar Europa y América es necesario promover la fe y, para ello, es indispensable crear un santo. El hombre más apropiado para cumplir esa función es Cristóbal Colón, así que dedica su vida a promover su santidad. Una vez es nombrado Papa – con el nombre de Pío IX– inicia los trámites de beatificación, pero morirá antes de que se celebre el juicio para decidir la santificación.

Entre los aspectos curiosos de la personalidad de Mastaï, cabe destacar su contribución y atribución del polémico documento *Syllabus*, en el que se condena el socialismo y el comunismo. Lo llamativo del dato no es el aspecto histórico sino la condición de escritor de Mastaï. El otro dato interesante es su identidad, pues a pesar de ser europeo él se considera americano:

Él mismo se había jactado más de una vez de ser el “Primer Papa Americano y hasta chileno” (– “Porque nada de lo que puede ocurrir en los países de allende el mar puede serme ya indiferente” –decía) (Carpentier, 1979: 1979, 52).

El tema de la identidad es importante porque si bien no constituye conflicto alguno para Mastaï, sí será un problema más evidente para Colón, y recuérdese que Colón es, desde el punto de vista simbólico, la creación de Mastaï.

- Cristóbal Colón

El capítulo segundo de *El arpa y la sombra* está dedicado a Colón. En su lecho de muerte Colón quiere confesar, narrar, contar su vida. Insinúa que hay cosas que no se han dicho de él y que esta vez, ante la inminencia de la muerte, develará: “Hablaré, pues. Lo diré todo” (Carpentier, 1979: 1979, 61). No obstante, al final del capítulo se arrepiente y confiesa que lo que ha dicho no es toda la verdad, pues hay otra persona que habla por él –se infiere que es Mastaï–:

Hora de la verdad, que es hora de recuento. Pero no habrá recuento. Sólo diré lo que, acerca de mí, puede quedar escrito en piedra mármol. De la boca me sale la voz de otro que a menudo me habita. Él sabrá lo que dice... “Haya misericordia agora el cielo y llore por mí la tierra” (Carpentier, 1979: 1979, 187).

Curiosamente, de todas las novelas de Carpentier podría decirse que ésta es la más humorística. El retrato de Colón es caricaturesco, apenas sabe navegar y tiene una vaga existencia de los nuevos territorios gracias a las narraciones sobre los vikingos del maestre Jacobo. Más que un hombre distinguido, Colón es un oportunista que se casa con Felipa por provenir de una familia poderosa. Pero, sobre todo, lo define su obsesión por el reconocimiento. En realidad, no le importan el oro ni las conquistas militares, lo que el Almirante desea es la inmortalidad. El capítulo con el que finaliza la novela contiene un encuentro imaginario entre Andrea Doria y Colón, donde ambos –ya muertos– hablan sobre la eternidad. Lo importante del fragmento es que el narrador define qué es para él la infinitud:

Y como nosotros hay muchos que, por su fama, porque se sigue hablando de ellos, no pueden perderse en el infinito de su propia transparencia alejándose de este mundo cabrón donde se les levanta estatuas y los historiadores de nuevo cuño se encarnizan en resolver los peores trasfondos de su vidas privadas (...) Pero si se le menciona y se habla de lo que hizo y de lo que fue, el Invisible se hace gente (Carpentier, 1979: 1979, 223).

Carpentier está en realidad hablando de la inmortalidad literaria, que significa que se continúe en un futuro hablando de la obra del escritor. Así pues, la novela no trata del personaje histórico llamado Cristóbal Colón. En *El arpa y la sombra* éste es la ficción de Mastaï, que en el fondo constituye una metáfora de la propia obra de Carpentier.

Un aspecto interesante a tener en cuenta es que si Mastaï no muestra ningún conflicto en cuanto a su identidad –es un europeo que se siente americano–, Colón sí presenta

problemas en relación a tal cuestión<sup>174</sup>, aunque esta conflictividad no se refiere a la definición del ser (a lo qué es Colón), más bien concierne a encontrar un lugar que él sienta como suyo:

Y eso lo dicen los españoles, que siempre te vieron como extranjero. Y es que porque nunca tuviste patria, marinero: por ello es que fuiste a buscar allá – hacia el Poniente– donde nada se te definió jamás en valores de nación verdadera, en día que era día cuando acá era de noche, en noche que era noche cuando acá era día, meciéndote, como Absalón colgado por su caballo, entre sueños y vida sin acabar de saber dónde empezaba el sueño y dónde acababa la vida. Y ahora que entras en el Gran Sueño de nunca acabar, donde sonarán trompetas inimaginables, piensas que tu única patria posible –lo que acaso te haga entrar en la leyenda, si es que nacerá una leyenda tuya...– es aquella que todavía no tiene nombre, que no ha sido hecha imagen por palabra alguna. Aquello todavía no es Idea; no se hizo concepto, no tiene contorno definido, contenido ni continente. Más conciencia de ser quien es en tierra conocida y delimitada la posee cualquier monicongo de allá que tú, marino, con tus siglos de ciencia y teología auestas. Persiguiendo un país nunca hallado que se te esfumaba como castillo de encantamientos cada vez que cantaste victoria, fuiste transeúnte de nebulosas, viendo cosas que no acababan de hacerse inteligibles, comparables, explicables, en lenguaje de Odisea o en lenguaje de Génesis. Anduviste en un mundo que te jugó la cabeza cuando creíste tenerlo conquistado y que, en realidad, te arrojó de su ámbito, dejándote sin acá y sin allá. Nadador entre dos aguas, naufrago entre dos mundos, morirás hoy, o esta noche, o mañana, como protagonista de ficciones, Jonás vomitado por la ballena, durmiente de Éfeso, judío errante, capitán de buque fantasma... (Carpentier, 1979: 1979, 183-184)

Se puede afirmar que el problema identitario es el mismo que surge en *Los pasos perdidos* entre el protagonista, su obra y América Latina.

- Isabel

En todas las novelas de Carpentier las mujeres tienen la función de brindar protección y refugio al héroe. Este relato no es una excepción pues la reina Isabel brinda refugio a Colón:

Tuvo como un leve y deleitoso parpadeo al escucharme, me alzó del suelo y me sentó a su lado, y, a retazos, empezamos a reconstruir, memorizando, la hermosa tragedia... Y, aquél día, movido por una audacia de la que me hubiere creído incapaz, pronuncié palabras, como dichas por otro –palabras, como dichas por otro [se infiere que esa voz es Mastaï]– que me hicieron salir de las estancias reales cuando empezaban a sonar las dianas de los campamentos. Y, desde esa noche venturosa, sólo una mujer existió para mí en el mundo que aún esperaba por mí para acabar de redondearse (Carpentier, 1979: 1979, 101).

---

<sup>174</sup> “«¡Marrano!» [significa judío] –me gritó ella: «No eres sino marrano!» – «¡Marrano soy!» –grité a mi vez: «¡y nadie puede saberlo mejor que tú, que me conoces en lo que soy y en lo que fui!» (...) No era yo portugués, ni español, ni inglés, ni francés. Era genovés, y los genoveses somos de todas partes (...) «Soy un inmigrante en tierra extranjera»” (Carpentier, 1979: 1979, 103-104, 92, 177)

Una de las razones del porqué se le niega a Colón la beatificación es por haber sostenido relaciones ilícitas con una mujer. Según la biografía hecha por el conde Roselly de Lorgues, la identidad de la mujer es una cordobesa de nombre Beatriz<sup>175</sup>. Al finalizar el juicio una voz intemporal, presumiblemente de Colón, se defiende de la acusación del Vaticano; mirando la estatua del Doncel de Sigüenza, el aristócrata español Don Martín Vázquez Arce que peleó en las guerras de Granada a las ordenes de los Reyes Católicos, Colón dice que en realidad siempre amó a Isabel y por lealtad a ese sentimiento nunca desposó a Beatriz, de la cual sólo le unía la atracción carnal:

(...) tuve por Dama [se refiere a Isabel] a quien jamás traicioné en espíritu, si bien permanecía unido por la carne a la que hizo perdurar mi prosapia (Carpentier, 1979: 1979, 219).

Este apunte es interesante porque en todas las obras de Carpentier el erotismo y el amor guardan una estrecha relación con la autoridad, la ley y el poder. Cuanto más se intente transgredir una norma (ya sean costumbres o leyes sociales) más eróticas se vuelven las relaciones entre los personajes carpenterianos, pues el erotismo en el mundo del escritor cubano se basa en burlar una prohibición. Son dos los factores que intervienen en esta lógica: la religión (concretamente la cristiana católica), y el hecho de que la autoridad tenga carácter femenino, es decir, la mujer simboliza la ley en sus relatos (en *El arpa y la sombra* Isabel es reina de Castilla). La mujer como autoridad tiene su origen en la figura de la madre, lo que nos lleva a pensar que violentar la ley es, para Carpentier, infringir la autoridad materna<sup>176</sup>. Si a esto le agregamos la influencia religiosa, la transgresión generará dos reacciones: por una parte el sentimiento de culpabilidad, propio del catolicismo, y por otra parte la violencia, pues al sentir deseo por una mujer pero ser incapaz de diferenciar entre la amante (deseo) y la

---

<sup>175</sup> “(...) nos dice el Conde Roselly de Lorgues: A pesar de sus cuarenta y tanto años, su viudez, su pobreza, su acento extranjero, sus canas, quiso ser compañera suya una joven de gran nobleza y de rara belleza. Se llamaba Beatriz y, en ella, se anidaban todas las virtudes y toda la donosura de la mujer cordobesa...” (Carpentier, 1979: 1979, 214).

<sup>176</sup> El vínculo entre el sexo y la madre es más evidente en *Los pasos perdidos*. Un fragmento clave de dicho texto revela lo traumático que resulta para el protagonista el sexo debido al recuerdo materno y a sus creencias católicas: “Pero hay, a la vez, esa conocida blandura en los muslos y en las ingles, con el escozor que parece subirse a las corvas. No es deseo definido ni excitación afirmada, sino más bien una sensación de aquiescencia muscular, de debilidad ante la incitación, parecida a la que, en la adolescencia, condujera muchas veces mi cuerpo al burdel, mientras el espíritu luchaba por impedirlo. En esos casos yo había conocido un desdoblamiento interior, cuyo recuerdo me producía luego indecibles sufrimientos: mientras la mente aterrizada, trataba de agarrarse a Dios, al recuerdo de mi madre, amenazaba con enfermedades, rezaba al padre nuestro, los pasos iban lentamente, firmemente, hacia la habitación con cubrecama de cintas rojas en los calados, sabiendo que al percibir el olor peculiar de cierto afeites revueltos sobre el mármol de un tocador, mi voluntad cedería ante el sexo, dejando el alma fuera, en tinieblas y desamparo. Luego, mi espíritu quedaba enojado con el cuerpo, reñido con él hasta la noche, en que la obligación de descansar juntos nos unía en una plegaría, preparándose el arrepentimiento de los días siguientes, cuando vivía en espera de los humores y llagas que castigan el pecado de lujuria” (Carpentier, 1953: 2011, 61).

madre (la autoridad), el acto sexual le produce animadversión al hombre, ya que no es posible erradicar un sentimiento tan natural como el sexo (en la narrativa de Carpentier la mayoría de uniones entre hombres y mujeres donde sólo media el sexo es siempre violento). Para resolver este conflicto, Carpentier elimina el deseo sexual de las relaciones que implican amor, de modo que al amor es asexual en sus novelas. Por el contrario, las relaciones que conllevan deseo sexual y se consuman implican, hasta cierto punto, un grado de violencia y culpabilidad, lo que las lleva a la finitud. Ello explica la lealtad espiritual de Colón para con Isabel y la deslealtad y la ignominia para con Beatriz, que encarna la pasión por la carne, la lujuria.

- Maestre Jacobo

Jacobo es un judío que a través de la narración de las sagas nórdicas da a conocer a Colón la existencia de nuevos territorios. Jacobo realiza la misma función que hace Mackandal con Ti Noel en *El reino de este mundo*: transmite el conocimiento a través de la narración. De ahí que Colón no utilice mapas para descubrir el Nuevo Mundo y prefiera los versos:

Mejor olvidar los mapas, pues se me hacen, de pronto, petulantes y engreídos con su jactanciosa pretensión de abarcarlo todo. Mejor me vuelvo hacia los poetas que, a veces, en bien medidos versos, pronunciaron verdaderas profecías (Carpentier, 1979: 1979, 81).

Resulta curioso que sea Jacobo quien dé a Colón tanto las claves para encontrar el Nuevo Mundo como la mala noticia de que la Corte le prohíbe comercializar con nativos americanos, lo que lleva al Almirante a la ruina económica.

### c) Conflicto

Mastaï tiene como propósito canonizar a Cristóbal Colón; el conflicto para cumplir su cometido es el tiempo. Mastaï pretende que el reconocimiento sea universal, para lograrlo necesita que el procedimiento de beatificación sea excepcional y se produzca en la mayor brevedad posible:

(...) le preocupaba, una vez más, que para ello fuese indispensable solicitar un procedimiento por vía excepcional: “pro introductione illius causae exceptionali ordine”. Roma prefería siempre que los procesos de beatificación se iniciaran lo más pronto posible, después de la muerte del postulado. Cuando transcurría demasiado tiempo, había siempre el peligro de que una devoción local hubiese magnificado en demasía lo que no pasaba de ser una piadosa trayectoria

humana, obteniéndose tan sólo, de la Congregación de Ritos, una beatificación equipolente –menguada en alcance y relumbre–, lo cual, en el caso de Colón, hubiese contrariado lo designios del Sumo Pontífice que la quería universal y muy sonada y pregonada. La cuestión de tiempo, desde luego, justificaba la “vía excepcional” (Carpentier, 1979: 1979, 53).

Mastaï muere antes de que suceda el juicio. Además, la santificación de Colón encuentra dos obstáculos: la comercialización de esclavos que éste hizo y el haber sostenido una relación con una mujer sin haber estado casado. Tales hechos harán imposible la entrada de Colón en el santoral vaticano.

En lo referente al relato de Colón, éste ha mentido a los Reyes, les ha contado maravillas –que no son ciertas– acerca del Nuevo Mundo y, sobre todo, les ha prometido oro. De tal suerte que encontrarlo se vuelve en su mayor obsesión. Toda la Corte cree las narraciones de Colón, menos Isabel, que le conmina a que siga buscando el oro prometido. Entonces, puede decirse que el conflicto de Colón es cumplir su promesa con el fin de conservar los títulos otorgados por Isabel y su Corte<sup>177</sup>.

#### d) Intriga

Mastaï teme que el culto a Colón no trascienda del nivel local y, por lo tanto, el Vaticano le otorgue una beatificación equipolente, que no es más que la aprobación de hecho al culto rendido por el pueblo<sup>178</sup>. Mastaï, en cambio, desea que Colón sea considerado santo por la autenticidad de sus milagros, es decir, quiere que se reconozcan como verdades las mentiras que Colón supuestamente ha narrado. Jugando con el tiempo en contra, Mastaï encomienda al conde Roselly de Lorgues una biografía que contenga documentos históricos sobre la vida del Almirante. En otras palabras, apela a la historia para garantizar el éxito de su empresa:

Trece años antes había pedido al Conde Roselly de Lorgues, escritor católico francés, que escribiese una verídica historia de Cristóbal Colón, a la luz de los más modernos documentos e investigaciones hechas acerca de su vida. Y en esa historia –la había leído y releído veinte veces– aparecía claramente que el Descubridor de América era merecedor, en todo, de un lugar entre los santos

---

<sup>177</sup> “Yo no quería el oro para mí (al menos, por ahora...). Lo necesitaba primordialmente para mantener mi prestigio en la Corte y justificar la legitimidad de los altos títulos que me habían sido otorgados” (Carpentier, 1979: 1979, 166).

<sup>178</sup> “Se distingue aún, sin embargo, de la beatificación formal, pronunciada por el soberano pontífice después de un proceso canónico referente a la heroicidad de las virtudes y autenticidad de los milagros, la beatificación equipolente, que es una simple aprobación, más o menos táctica, de un culto rendido de hecho por el pueblo” (Bouyer, 2007: 117).

mayores. El Conde Roselly de Lorgues no podía haberse equivocado. Era un historiador acucioso, riguroso, ferviente, digno de todo crédito, para quien el gran marino había vivido siempre con una invisible aureola sobre la cabeza (Carpentier, 1979: 1979, 53).

En cuanto a Colón, ante la presión de llevar oro pero no encontrar nada, esclaviza y comercializa con nativos americanos como último recurso. Para ello se vale de la manipulación de los evangelios:

Pero, ante el hecho consumado, y teniendo que deshacerme –no quedaba más remedio– de esos quinientos prisioneros que en mala hora habían echado encima, me determiné –de concierto con mi hermano– a explotar la situación ya irreversible, suavizando, adornando, justificando, algo que no era sino la instauración, aquí, de la Esclavitud. Mostré los muchos beneficios de tal institución y, por fin, me valí de los Evangelios. Y con los Evangelios en viento de popa –sin que los Reyes me hubiesen autorizado aún a ejercer la trata– embarqué a los indios en dos naves, a trallazos, patadas y garrotazos, por no hallar mejor solución al conflicto de autoridad que se me imponía (Carpentier, 1979: 1979, 167).

Podría concluirse que tanto Mastaï como Colón recurren a las mismas tácticas para superar el conflicto. Mastaï se auxilia de la historia con el fin de autentificar su invención –la vida de Colón–, y Colón acude al evangelio para legitimar la esclavitud y así mantener los títulos obtenidos. En definitiva, uno y otro mienten, apelan a la narración –la historia y los evangelios– para difundir su mentira.

#### e) Desenlace

La resolución del conflicto se produce en el capítulo tercero. Mastaï muere antes de que se produzca el juicio. Aparece un personaje llamado Invisible, que es en quien se enfoca la narración. La beatificación es negada por la trata de indios realizada por Colón con el fin de satisfacer las demandas de oro de Isabel, y por tener como concubina a Beatriz, además de tener un hijo –ilegitimo– con ella. En general, la estrategia diseñada por Mastaï resulta ser errónea. Querer santificar a Colón por la vía extraordinaria no ha generado más que sospecha e indignación en el Vaticano y, en consecuencia, nunca ha habido buena voluntad para hacer prosperar la causa desde el inicio del proceso. Finalmente, la razón última para negar la beatificación de Colón se justifica por su condición de marinero:

La Sacra Congregación de Ritos no se olió siquiera la grandeza del proyecto. ¡Nada le importa una misión providencial! A partir del momento en que la Causa no se presenta ya en forma ordinaria, con el expediente completo,



cotejado, firmando y contrafirmado, sellado con lacre episcopal, todo el mundo se indigna y se agita para impedir que dicha Causa progrese. Y, además, para ella... ¿quién rayos era ese Cristóbal Colón? Nada más que un marino. ¿Y se ha preocupado alguna vez la Sacra Congregación de Ritos por algún asunto marítimo? (Carpentier, 1979: 1979, 217-218).

## 7.2. Estudio de la trama

### a) Motivos

Los motivos serían los siguientes:

Tabla 18. Motivos introductorios, ligados y libres de *El arpa y la sombra*

	Motivos	Motivos introductorios	Motivos ligados	Motivos libres
1	Descripción de las estancias de Pío IX.	Colón decide confesar su vida.	Pío IX decide iniciar el proceso de beatificación de Colón.	Descripción de las estancias de Pío IX.
2	Pío IX decide iniciar el proceso de beatificación de Cristóbal Colón.	Tres personajes reflexionan sobre las posibilidades de beatificación de Colón.	Colón decide confesarse antes de morir.	Pío IX recuerda su viaje por Suramérica.
3	Pío IX recuerda su viaje por Suramérica.		Colón se marcha a España.	Descripción de la habitación donde agoniza Colón.
4	Descripción de la habitación donde agoniza Colón.		Encuentro entre Colón e Isabel.	Reflexiones de Colón.
5	Colón decide confesarse antes de morir.		Colón pide ayuda a Isabel para sus viajes.	Colón recuerda su casamiento con Felipa y el nacimiento de su hijo Diego.
6	Colón reflexiona sobre su vida mientras envía a una prostituta a por más vino.		Isabel accede.	Colón recuerda las formas de buscar financiamiento para sus viajes.
7	Colón se marcha a España.		Descubrimiento del Nuevo Mundo.	Encuentro entre Colón y los

				nativos americanos.
8	Colón se encuentra con el maestre Jacobo.		Los Reyes Católicos invitan a Colón a la Corte.	Colón llega a Cuba.
9	El maestre Jacobo le cuenta a Colón sobre las expediciones vikingas en los mares lejanos.		Isabel pide a Colón que regrese al Nuevo Mundo para traer más oro.	Colón envía dos mensajeros en busca de fortalezas y ciudades.
10	Reflexiones de Colón.		Colón envía a España nativos americanos en calidad de esclavos.	En su navegación por el Caribe le sorprende una tormenta.
11	Colón recuerda el casamiento con Felipa y el nacimiento de Diego.		Los Reyes Católicos le prohíben a Colón ejercer la trata de nativos.	Colón se presenta en la Corte con siete nativos americanos.
12	Colón recuerda sus intentos de conseguir dinero y costearse sus expediciones.		Colón se arruina económicamente.	Dieguito, uno de los nativos, le cuenta a Colón sus impresiones sobre los europeos.
13	Encuentro entre Colón e Isabel.		Colón se niega a confesar toda su vida.	Colón cuenta a los Reyes las maravillas del Nuevo Mundo.
14	Colón pide ayuda a Isabel para sus viajes.		Juicio sobre la beatificación de Colón.	Segundo viaje de Colón.
15	Isabel accede.		Se le niega a Colón la condición de santo.	Reflexiones de Colón antes de morir.
16	Descubrimiento del Nuevo Mundo.			Encuentro entre Andrea Doria y Cristóbal Colón.
17	Encuentro entre Colón y los nativos americanos.			
18	Colón llega a Cuba.			

19	Colón envía dos mensajeros a buscar fortalezas y ciudades.			
20	En su navegación por el Caribe le sorprende una tormenta.			
21	Los Reyes Católicos invitan a Colón a la Corte.			
22	Colón se presenta en la Corte con siete nativos americanos.			
23	Dieguito, uno de los nativos, le cuenta a Colón sus impresiones sobre los europeos.			
24	Colón cuenta a los Reyes las maravillas del Nuevo Mundo.			
25	Isabel pide a Colón que regrese al Nuevo Mundo para traer más oro.			
26	Segundo viaje de Colón.			
27	Colón envía a España nativos americanos en calidad de esclavos.			
28	Encuentro entre maestre Jacobo y Colón.			
29	Los Reyes Católicos prohíben a Colón ejercer la trata de nativos.			
30	Colón cae en ruina económica.			
31	Reflexiones de Colón antes de morir.			
32	Colón se niega a contar toda su vida.			
33	Tres personajes discuten sobre las posibilidades de beatificación de Colón.			
34	Juicio sobre la santidad de Colón.			
35	Se le niega a Colón la condición de santo.			
36	Encuentro fantástico entre Andrea Doria y Cristóbal Colón.			

Son importantes a tener en cuenta los siguientes motivos libres:

1. El papel de la fe/la revelación (el ajuste de cuentas del realismo maravilloso). Cuando Mastaï regresa de Europa, justo después de presenciar una tormenta en el Cabo de Hornos, tiene una revelación: promover la fe con el fin de unificar América y Europa. La hipótesis de González Echevarría es que *El arpa y la sombra* constituye el balance de Carpentier sobre la ficción latinoamericana. Sería mejor precisar que *El arpa y la sombra* es el recuento del pensamiento estético de Carpentier, o lo que es lo mismo, se trata de su evaluación sobre lo que él llamó realismo maravilloso. En este sentido, este fragmento podría equipararse con la introducción de *El reino de este mundo*, pues los parecidos entre ambas obras son evidentes. En *El reino de este mundo* el narrador tiene durante un viaje a Haití la revelación sobre cuál debería ser el papel de América; en *El arpa y la sombra*, el narrador tiene la revelación mientras regresa de su viaje por Chile. Si en *El reino de este mundo* la historia de Haití simboliza lo qué es América, en *El arpa y la sombra* la biografía de Colón equivale –conceptualmente– a lo qué es América. Por ello se afirmaba anteriormente que el capítulo concerniente a la vida de Colón, *La mano*, no puede leerse como el relato histórico del Almirante. Colón no es un personaje propiamente, más bien es la definición estética de América, así como la historia de Haití no es el relato de los esclavos que se alzaron contra los franceses, sino el pensamiento estético de lo que es Latinoamérica. Para desarrollar este concepto Carpentier utilizó un término ambiguo: la fe. En su última novela, Carpentier concretiza más sobre qué es lo que entiende por fe. Es un proyecto que pretendía unir dos culturas –la europea y americana– a través de la literatura. De este modo, el realismo maravilloso es un puente entre América y Europa mediante la narrativa. Tal motivo se vuelve fundamental para leer *El arpa y la sombra*, no como el juicio sobre la vida del personaje histórico Cristóbal Colón, sino del pensamiento estético llamado realismo maravilloso. Por otra parte, también se ratifica la perspectiva de que toda obra de Carpentier estaba concebida bajo la óptica del realismo maravilloso (el pasaje con el que finaliza la novela es de lo más maravilloso: el encuentro entre dos muertos, Andrea Doria y Cristóbal Colón, reflexionando sobre la inmortalidad).

2. El Tinglado de Maravillas y el Palacio de Maravillas. Colón se refiere a su proyecto expedicionario como el “*Tinglado de Maravillas*”<sup>179</sup>. A la larga, el Tinglado de Maravillas no es más que un conjunto de mentiras –narraciones– sobre lo qué es el Nuevo Mundo. En él no hay oro, ni nada valioso, más que la fantasía del propio Colón, es decir, de Mastaï. El

---

<sup>179</sup> “Por ello volví a armar mi Tinglado de Maravillas y fui con él a emprender una nueva gira por el Continente” (Carpentier, 1979: 1979, 92).

Tinglado de Maravillas tiene relación con el Palacio de Maravillas. En el momento en que Pío IX firma el inicio del proceso de canonización del Almirante, imagina la confesión de Colón. Extasiado por esa proyección llama a ese momento “*Palacio de Maravillas*”<sup>180</sup>. Tal hecho no sólo establece una conexión con el realismo maravilloso enunciado en *El reino de este mundo*, sino que se presume que el viaje de Colón por América únicamente sucede en la mente de Mastai.

3. La identidad de la obra narrativa. Tal y como se ha señalado en el perfil de los personajes, Mastai no presenta problema alguno en relación con la identidad, es europeo pero adopta sin dificultad la identidad americana. No obstante, en Colón sale constantemente a relucir su condición de extranjero. Lo más enigmático tiene lugar al final de la novela cuando, en el fondo, le niegan el reconocimiento por ser marinero, es decir, por no ser de ninguna parte, por no tener raíces<sup>181</sup>. De leerse la novela en esta clave, es decir, como el balance narrativo sobre el realismo maravilloso, lo que está en juicio es la obra de Carpentier. A ésta se le niega el reconocimiento por carecer de raíces, por no ser auténticamente americana. El problema identitario sería exactamente el mismo que el planteado en *Los pasos perdidos*, donde el protagonista no puede finalizar su aspiración de crear una obra musical que represente América Latina por no ser capaz de captar fielmente la realidad americana. *El arpa y la sombra* ratificaría el mismo problema. El proyecto narrativo de Carpentier-Mastai de santificar a Colón –canonizar a América–, es rechazado por no ser un designio lo suficientemente americano (la finalidad es la unión entre Europa y América). De tal suerte que el conflicto de identidad no reside en el escritor como tal, sino en la pertenencia de su obra literaria a una tradición, a una infraestructura cultural.

Los motivos dinámicos y estáticos serían los siguientes:

Tabla 19. Motivos dinámicos y estáticos de *El arpa y la sombra*

	Motivos dinámicos	Motivos estáticos
1	Pío IX decide iniciar el proceso de beatificación de Colón.	Descripción de las estancias de Pío IX.
2	Colón se marcha a España.	Descripción de la habitación donde agoniza Colón.

<sup>180</sup> “Y cómo debió poblarse de imágenes cósmicas, la tarde aquella, una pobre estancia de posada vallisoletana, transformada por el verbo de Quien hablaba, en un prodigioso Palacio de Maravillas!” (Carpentier, 1979: 1979, 54).

<sup>181</sup> “¿A quién, carajo, se le ocurrió eso de que un marinero pudiese ser canonizado alguna vez? ¡Si no hay santo marino en todo el santoral! Y es porque ningún marinero nació para santo” (Carpentier, 1979: 1979, 226).

3	Colón se encuentra con maestre Jacobo.	Recuerdos de Mastañ de su viaje por Suramérica.
4	Encuentro entre Isabel y Colón.	Reflexiones de Colón antes de morir.
5	Descubrimiento del Nuevo Mundo.	Colón recuerda su casamiento con Felipa.
6	Los Reyes Católicos invitan a Colón a la Corte.	Colón recuerda las formas de buscar financiamiento para sus viajes.
7	Isabel le pide a Colón más oro.	Encuentro entre Colón y los nativos americanos.
8	Colón envía a los nativos americanos a España en calidad de esclavos.	Colón envía dos mensajeros a buscar fortalezas y ciudades en el Nuevo Mundo.
9	Encuentro entre Colón y maestre Jacobo.	Colón llega a Cuba.
10	Reyes Católicos prohíben a Colón comercializar con nativos.	Una tormenta sorprende a Colón en el Caribe.
11	Colón se arruina económicamente.	Colón se presenta en la Corte con siete nativos americanos.
12	Juicio sobre la beatificación de Colón.	Colón cuenta a la Corte maravillas sobre el Nuevo Mundo.
13	A Colón se le niega la condición de santo.	Segundo viaje de Colón.
14		Reflexiones de Colón antes de morir.
15		Tres personajes discuten sobre las posibilidades de beatificación de Colón.
16		Encuentro fantástico entre Andrea Doria y Cristóbal Colón.

Llama la atención que el recuerdo de Mastañ durante su viaje a Chile sea un motivo estático. Esto se debe a que es presentado en forma de secuencia retrospectiva. La vida de Mastañ se desarrolla durante el primer capítulo, y el motivo dinámico del mismo es la decisión de Pío IX de iniciar el proceso de beatificación. Mientras toma la decisión recuerda su viaje y se muestra la razón que lo llevó a querer santificar a Colón. Gracias a esta técnica tal evento parece ser un motivo que introduce al lector a las confesiones de Colón, mas no es así. De serlo no habría razón para que el título lleve por nombre el arpa, ni para consagrar todo un

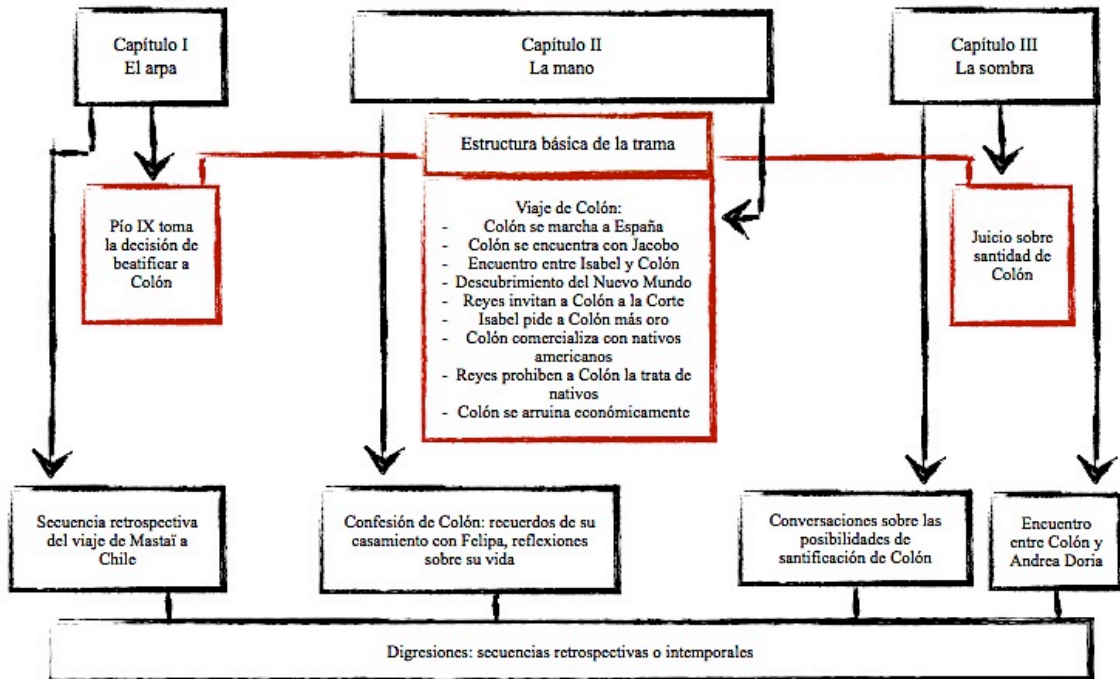
capítulo a la vida de Mastai. Por otra parte, de ser un motivo introductorio habría que leer la novela como un relato sobre el personaje histórico llamado Cristóbal Colón, y no como una alegoría sobre la ficción carpenteriana. En cambio, el subcapítulo que antecede a la confesión de Colón –mientras reflexiona en la habitación de una prostituta sobre la posibilidad de contar su vida– sí constituye un motivo que introduce al lector a la narración del Almirante.

La vida de Mastai y de Colón se recrean paralelamente, ocultándose la vida del creador para dejar en el escenario su obra: las memorias del Almirante. Autor y creación confluyen y concluyen en el capítulo tercero, donde se plantea el resultado del proyecto de Mastai. En este capítulo se da otro motivo introductorio: la conversación entre tres personajes sobre las posibilidades de beatificación de Colón. Posteriormente a este fragmento tiene lugar la celebración el juicio, finalizando así la parte dinámica del relato.

#### b) Exposición

La exposición de la trama difiere considerablemente de la presentación de la fábula. Mientras que la vida de Mastai tiene más preponderancia en la fábula, en la trama resalta más la vida de Colón, pues es lo que mueve y estructura el relato. Incluso en la conclusión (*La sombra*) la muerte del creador está oculta en una conversación. El siguiente esquema refleja la trama de *El arpa y la sombra*, donde el rojo representa la estructura básica de la trama y el negro las digresiones –secuencias retrospectivas o intemporales– de la misma:

Esquema 31. Trama en *El arpa y la sombra*

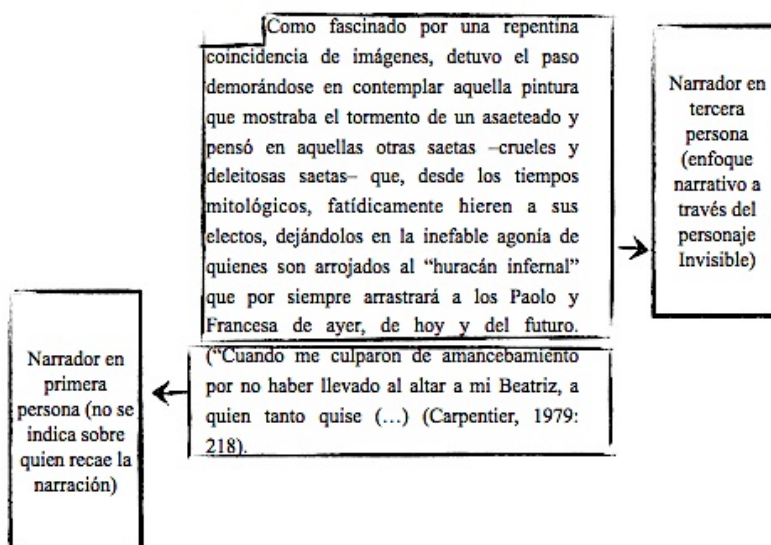


### c) Narrador

En el primer capítulo la narración se desarrolla en tercera persona (voz omnisciente); el segundo es en primera persona; para finalizar en el tercero retomando la tercera persona. Sin embargo, en este último se intercala en ocasiones una voz narrativa en primera persona, que a pesar de no identificarse se presume que pertenece a Colón:



Esquema 32. Voces narrativas en *El arpa y la sombra*



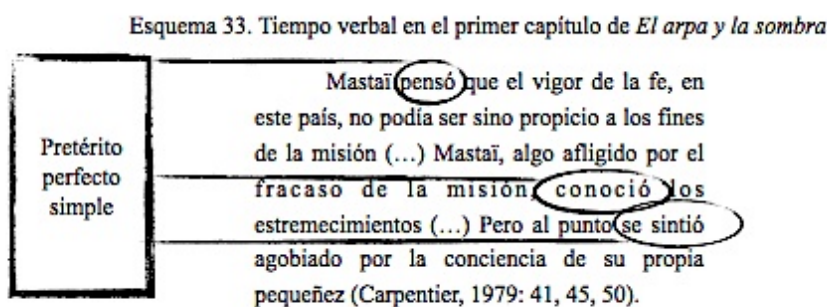
Una de las particularidades del estilo de Carpentier es que evita, en la medida de lo posible, los diálogos; y cuando los introduce no utiliza espacios físicos que identifique a qué personaje corresponde la intervención, lo que genera el efecto de que los diálogos son parte de una sola voz narrativa, es decir, no es posible identificar los diferentes registros. Esto trae como consecuencia que no se logren desarrollar personajes. De esta manera, toda la novela se convierte en la confesión o en las memorias de un solo narrador.

#### d) Tiempo

El inicio de *El arpa y la sombra* es extremadamente lento. Mientras Pío IX reflexiona sobre las posibilidades de iniciar el proceso de beatificación de Colón recuerda su infancia y, sobre todo, el viaje que realiza por Chile. De modo que el primer capítulo está estructurado a manera de secuencia retrospectiva. El tiempo presente básicamente es un instante: la decisión de Pío IX sobre la santidad de Colón. Durante el intervalo el lector conoce la vida de Mastaï.

En el segundo capítulo el presente es también un íterin: la agonía de Colón en la habitación de una prostituta. Al igual que con Mastaï, el viaje –su vida– se desarrolla en tiempo pasado. No obstante, sucede algo particular. El viaje por América del Sur de Mastaï se percibe como una remembranza, no así la confesión de Colón, pese a que uno y otro evento suceden en la memoria de sus respectivos protagonistas. Pero la vida de Colón no se entiende como pasado, sino como presente. Esto se debe a que en el relato sobre Mastaï el narrador se

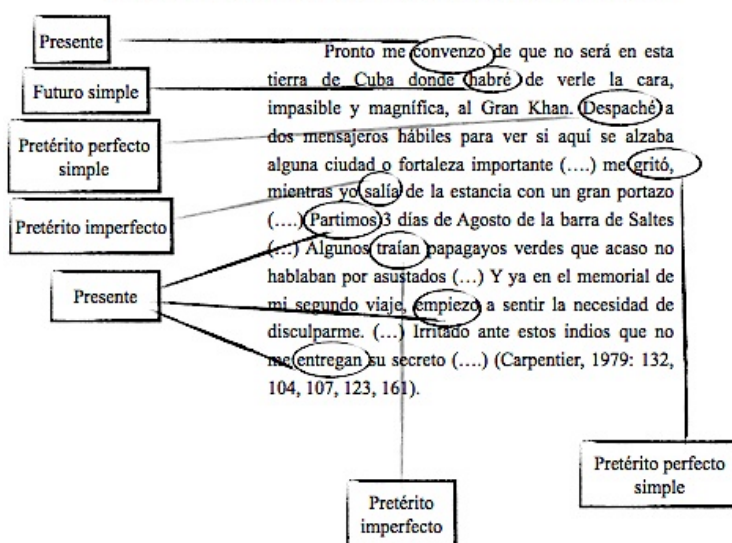
ejecuta en tercera persona, empleando como tiempo verbal el pasado simple –en lo que concierne al viaje al Cono Sur–. Por ejemplo:



Tal situación permite al lector saber que el relato de Mastaï ocurre en la memoria de Pío IX. Por otra parte, la indicación del pasado es directa. Así se sabe que Mastaï parte a América el 5 de octubre de 1823; abandona Buenos Aires a mediados de enero de 1824; y el 10 de noviembre de ese mismo año inicia su regreso a Europa (el 17 del mismo mes tiene la revelación sobre el papel de América en el mundo). En definitiva, el uso de referencias temporales directas permite ubicar al lector la narración en el pasado.

Pero en lo referente al viaje de Colón se produce una intercalación de tiempos verbales. Ciertos eventos sí se muestran como secuencias retrospectivas, tal es el caso del casamiento con Felipa y el nacimiento de Diego. Sin embargo, en el núcleo central de la trama la mayoría de usos de los tiempos verbales se combinan entre sí:

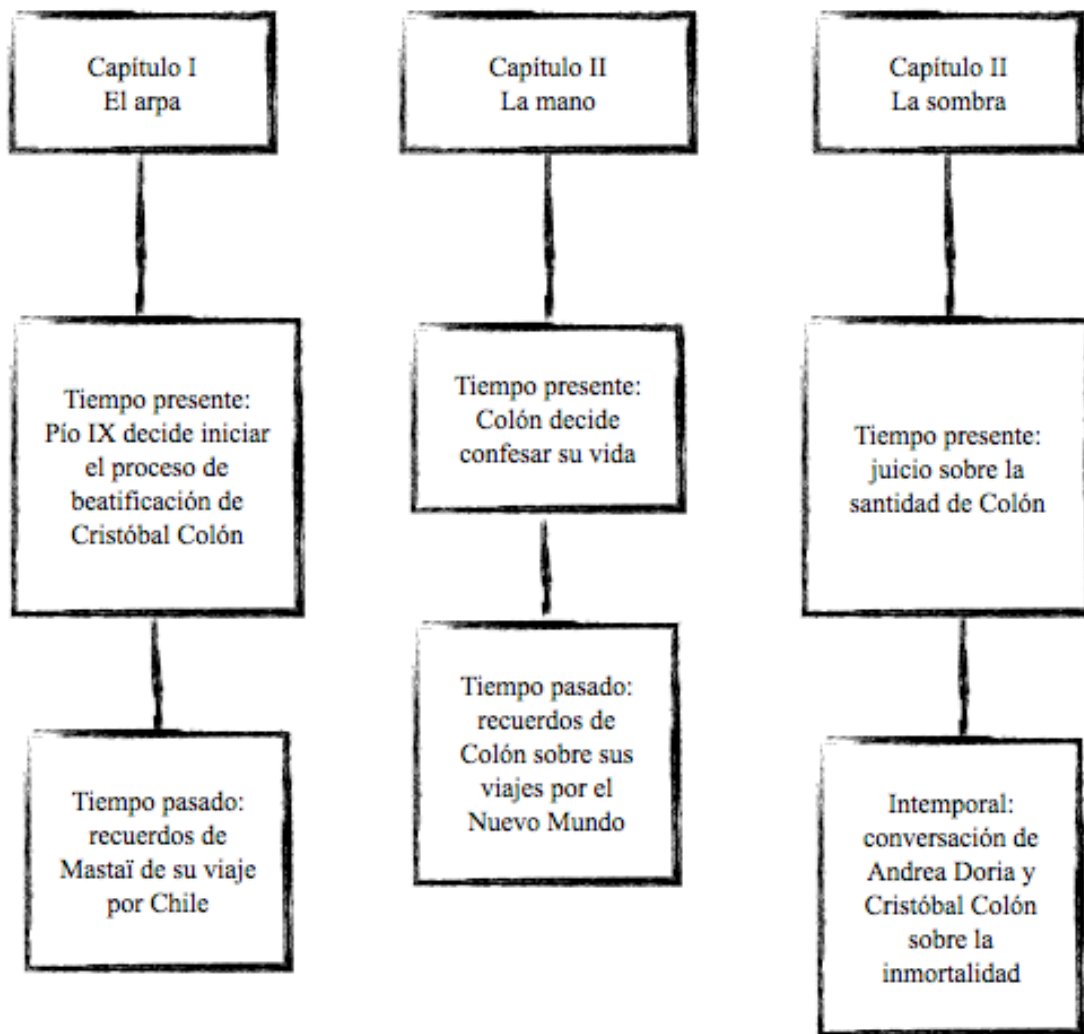
Esquema 34. Tiempo verbal en el segundo capítulo de *El arpa y la sombra*



De haberse desarrollado este pasaje de la narración empleando sólo el pasado simple podría haberse clasificado el viaje y la vida de Colón como una secuencia retrospectiva. No obstante, al mezclar tiempos del pretérito simple con el imperfecto (que sitúa los hechos sin relación con el momento actual de la narración) y el presente, posibilitan que la confesión de Colón sea leída como un tiempo que se desarrolla en la actualidad. El viaje y la vida de Mastaï en cambio se perciben como si de una evocación se tratara. Esto es perfectamente verosímil porque la confesión de Colón se desarrolla en primera persona, es decir, mientras el narrador relata la confesión transporta al lector al pasado, haciendo de este tiempo un momento vivo, presente, actual. Esto permite que en la trama la vida de Colón sea más importante que el recuerdo del viaje de Mastaï; mientras que en la fábula es más significativa la vida de Mastaï, ya que el viaje de Colón es en el orden de la conexión de los eventos sólo parte –pretexto– del hecho mayor: la unificación de la cultura europea y americana mediante la literatura.

La novela concluye con un evento (el juicio sobre la santidad de Colón) ejecutado en tiempo presente e intemporal. La narración llevada por una voz omnisciente en tiempo presente se ve interrumpida por el dialogo de Colón y Andrea Doria en un tiempo no definido. El tiempo podría esquematizarse de la siguiente manera:

Esquema 35. El tiempo en *El arpa y la sombra*



#### e) Lugares

Llama la atención cómo coinciden los inicios de los relatos concernientes a Mastaï y a Colón. En uno y otro la narración comienza con la descripción de sus respectivas estancias. En el caso de Mastaï se describe su apartamento privado del Vaticano, y en el de Colón la habitación de una prostituta. A partir de estos lugares cerrados cada uno de los protagonistas evocan sus recuerdos: el viaje por América del Sur de Mastaï y el viaje por el Caribe de Colón.

Durante el relato que atañe al viaje de los héroes, éstos se encuentran en perpetuo desplazamiento. Mastaï parte de Génova a Buenos Aires, atraviesa la Pampa y llega a Santiago de Chile. Durante su regreso a Europa, mientras navega por Cabo de Hornos y durante una fuerte tormenta, Mastaï tiene la revelación sobre el papel fundacional de América.

En cuanto a Colón, su viaje le lleva de Bristol a Cabo San Vicente, de ahí a Gallway (donde conversa con el maestro Jacobo), posteriormente a Granada (donde conoce a Isabel) y seguidamente parte al Nuevo Mundo realizando una parada en la isla canaria de la Gomera. Una vez en el Nuevo Mundo llega a una isla que él mismo bautiza como Santa María. Seguidamente parte a Cobia (Cuba), y navega por el Caribe donde le sorprende una fuerte tormenta que casi le hace naufragar, a la que Colón achaca por su falta de fe. Regresa a Barcelona para entrevistarse con los Reyes Católicos, e inmediatamente después retorna al Nuevo Mundo para caer en desgracia en Jamaica. Por último, muere en Valladolid, desde donde realiza su confesión.

En conclusión, se puede afirmar que el lugar donde se origina la narración es estática – estancias del Vaticano y la habitación de una prostituta–, y la proyección de esa narración es cinética.

#### f) Sistema de motivos

Podría decirse que de toda la producción de Carpentier, *El arpa y la sombra* es la novela donde la función alegórica tiene un papel más relevante. De no aceptarse el simbolismo de muchos fragmentos, el relato debería leerse como una comedia, especialmente los extractos que corresponden a la vida de Colón. No obstante, de admitirse la propuesta de González Echevarría, que afirma que el texto es una rendición de cuentas de la ficción latinoamericana y, particularmente, de la propia obra del autor, es necesario interpretar *El arpa y la sombra* a partir de las siguientes alegorías:

1. La vida y el viaje de Colón. La narración no pertenece al relato histórico y tampoco es posible hablar de un personaje (en todo el texto Mastañ es el único actor). Dicho en otras palabras, la obra no trata sobre la vida del hombre conocido históricamente como Cristóbal Colón, es la metáfora del pensamiento estético de Alejo Carpentier enunciado por primera vez en la novela con la que inició su carrera internacional<sup>182</sup>: el realismo maravilloso. Para fundamentar esta interpretación hay que tener en cuenta el episodio en que Mastañ imagina la confesión de Colón. Tal momento sugiere que el testimonio del Almirante es en realidad parte de la imaginación de Mastañ. Además, en algunas ocasiones durante la revelación de Colón, éste afirma que hay una voz que habla por él. Esta voz es la que finalmente le impide contar los hechos tal y como sucedieron. Es decir, la declaración de Colón narrada en primera

---

<sup>182</sup> Ciertamente su primera obra fue *¡Ecué-Yamba-Ó!*, pero la primera novela con la que Carpentier se ubica en la narrativa mundial es *El reino de este mundo*.

persona es la voz Mastaï. Asimismo, ciertos motivos libres aluden al realismo maravilloso, como son la fe y el Tinglado de Maravillas, tal y como nombra Colón a su proyecto de descubrir un nuevo mundo. En el prólogo de *El reino de este mundo*, Carpentier definió el realismo maravilloso como una cuestión de fe. En *El arpa y la sombra* concretiza en qué consiste la fe; ésta es la creencia de que la literatura puede servir para unificar dos culturas, la europea y la latinoamericana.

2. El juicio sobre la santidad de Colón. La beatificación del Almirante es una figura creada para hablar sobre el reconocimiento literario. En esta simbología se descubre que el relato no versa sobre Colón, ni siquiera sobre Mastaï, el texto se refiere al propio Alejo Carpentier, a su obra. De tal suerte que el juicio es sobre su obra, no sobre el papel histórico de Colón. La prueba la constituye la conversación imaginaria que sostienen Andrea Doria y Colón a manera de revancha del dictamen condenatorio de la Santa Sede. El contenido del diálogo versa sobre la posterioridad que, a diferencia del reconocimiento, no es más que el hecho de que en el futuro se continúe hablando sobre las hazañas (las obras literarias) que ciertos hombres (los escritores) realizaron. Ése vendría a ser el mejor reconocimiento y el mejor juicio sobre la inmortalidad literaria.

3. Biografía sobre Colón encargada al conde Roselly de Lorgues. Para agilizar el proceso de santificación Mastaï solicita al Conde que escriba la biografía del Almirante. Tal narración debe estar documentada históricamente, a fin de obtener reconocimiento<sup>183</sup>. La alegoría de este pasaje radica en la función que tiene la historia en la narrativa de Carpentier. Es ésta la que le proporciona seriedad y credibilidad a su ficción.

#### g) Identificación del héroe

La manera en que Carpentier compone los motivos muestra que *El arpa y la sombra* debe leerse figurativamente. En este sentido, el héroe del relato es el mismo Carpentier proyectado a través de Mastaï. La ficción no trata sobre el personaje histórico de Colón, sino sobre el pensamiento estético de Carpentier. Si en *El reino de este mundo* dicho pensamiento recibe el nombre de realismo maravilloso, en *El arpa y la sombra* es apodado como Tinglado de Maravillas. El fin que persigue el héroe es el reconocimiento y la gloria literaria. El reconocimiento son los títulos y los premios simbolizados en la canonización de Colón por

---

<sup>183</sup> “En 1851, cuando él, Pío IX, después de haber pasado por el arzobispado de Espoleto, el obispado de Imola, y de haberse tocado con capelo cardenalicio, no llevaba más de cinco años elevado al Trono de San Pedro, había encargado a un historiador francés, el conde Roselly de Lorgues, una Historia de Cristóbal Colón, varias veces leída y meditada por él, que le parecía de un valor decisivo para determinar la canonización del Descubridor del Nuevo Mundo” (Carpentier, 1979: 1979: 20).

parte del Vaticano; la gloria literaria consiste en que la posterioridad se continúe hablando de la obra del escritor. Para lograr ambos proyectos Carpentier-Mastaï diseñan un plan: crear una narrativa que pueda unificar la cultura europea y la latinoamericana. En esto radicaría —en parte— el realismo maravilloso y la estructura principal de la novela.

Como fuerza adyuvante de este propósito es necesario tener fe, lo que significa creer en el poder de la literatura. Un elemento más apoya el plan de Carpentier-Mastaï: el discurso histórico, representado en el papel que ejerce el conde Roselly de Logues. Efectivamente, la mayoría de las novelas de Carpentier contienen y se sustentan en algún hecho histórico: *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* incluyen la revolución de Santo Domingo de 1791; *La consagración de la primavera* comprende la guerra civil española de 1936, la segunda guerra mundial de 1941, la revolución bolchevique de 1917 y la revolución cubana de 1959; *El recurso del método* hace referencia a diversas dictaduras latinoamericanas acaecidas durante el siglo XX; y *El acoso* se basa en un suceso ocurrido en La Habana en 1930. De esta manera, podríamos afirmar que la historia le sirve a Carpentier como un instrumento para comprender América.

Ahora bien, lo que resulta enigmático, debido al carácter hermético, alegórico del relato, son las fuerzas oponentes. La fuerza opositora más evidente al deseo de reconocimiento de Carpentier-Mastaï es la condición de marinero de Cristóbal Colón. Esta causa es la que impide su beatificación. La condición de marinero, extranjero e inmigrante de Colón es fácil de traducir, pues puede entenderse como la ausencia de raíces culturales (nacionalismo literario) de la obra de Carpentier. Tal sería la razón (el cosmopolitismo cultural o el europeísmo ) por la que, según el mismo autor, su obra no tendría el reconocimiento que se merece.

Los otros elementos que impiden la santificación del Almirante son más oscuros de deducir. A Colón se le niega la condición de santo por mantener relaciones sexuales sin estar casado y por la trata de nativos. En determinado momento, Isabel presiona a Colón para que le traiga más oro si desea conservar sus títulos, y la coacción le lleva a comercializar con aborígenes. El origen de esta acción proviene de que Colón ha mentido sobre lo que es el Nuevo Mundo. Se entiende, entonces, que el realismo maravilloso es una mentira, no como ficción, sino como discurso. Dicho de otro modo, es falso que el realismo maravilloso represente lo que es América. La presión y la ambición de Colón, junto con el ansía de conservar sus títulos, le conducen a utilizar a los autóctonos para sus propios fines. Vuelve a recurrir a una mentira, esta vez manipulando los evangelios, para poder comercializar con los indios, de forma que la mentira y la ambición constituyen una de las causas que se esconden

detrás del discurso sobre el Nuevo Mundo (el realismo maravilloso), razón por la cual el héroe se ve impedido de obtener los títulos que tanto ansía.

No queda claro qué denota la condena por la relación cortesana entre Colón y Beatriz, pues el texto no proporciona ninguna pista firme sobre el asunto. Pareciera que fuera una reprobación moral sobre el papel de la mujer en las novelas de Carpentier. En este aspecto, es verdad que fue un escritor conservador. Las mujeres en sus relatos tienen siempre un papel pasivo, son meros objetos que constituyen un medio de satisfacción del deseo sexual de sus personajes masculinos. En su estética el sexo surge del deseo de transgredir la ley. Así, todas las relaciones provistas de deseo implican cierto tipo de transgresión, de modo que el sexo nace por la voluntad de violar la ley, la autoridad, la costumbre. Curiosamente, el amor para Carpentier está desprovisto de deseo, ya que lo orienta a la figura de la madre. La relación de Ruth con el protagonista de *Los pasos perdidos*, la de la vieja con el terrorista de *El acoso* y la de Enrique y Vera en *La consagración de la primavera* son descritas como si de una relación entre madre e hijo se tratara. El sexo y el deseo no tienen cabida en este tipo de vínculos. Nuestra interpretación es que Carpentier equipara la ley, la autoridad a la figura materna, y ésta a su vez a Dios, lo que ocasiona que la experiencia sexual resulte traumática para sus personajes, ya que constituye una infracción, un delito, un pecado. De ahí que el héroe de Carpentier busque siempre tener relaciones asexuadas. En su ideal de amor no debe existir ningún resto de apetencia sexual, pues desear sexualmente a una mujer es ir en contra de lo divino, a contrasentido de Dios. Así pues, en *El arpa y la sombra* el héroe descarga su deseo sexual en Beatriz, pero su fidelidad y su amor es para Isabel, con quien le une relación asexuada, espiritual. Los que le juzgan no comprenden la naturaleza de este tipo de vínculo, ése sería el principal reclamo de Carpentier-Mastaï:

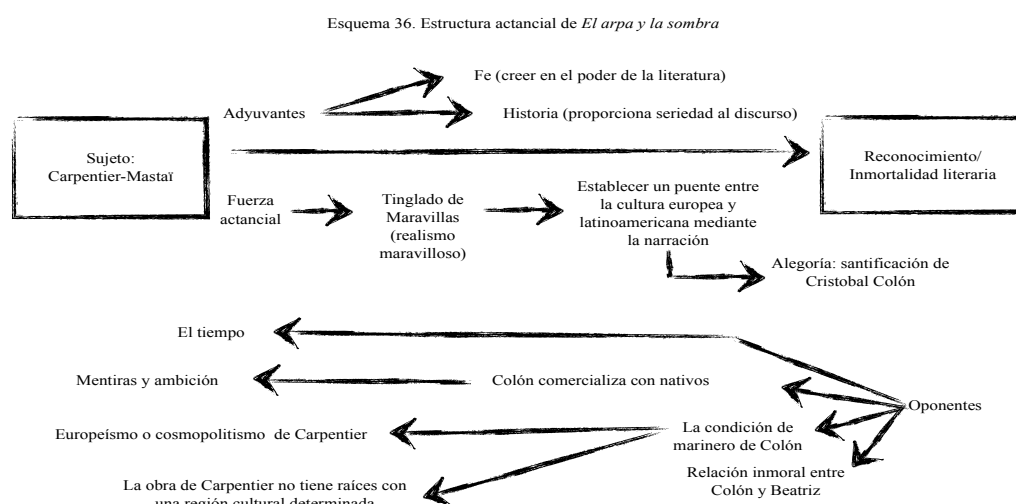
Y es que hay normas de la fidelidad caballeresca que jamás entenderán esos mediocres leguleyos que ahora me culparon de amancebado, fornicador y no sé cuantas cosas más... (Carpentier, 1979: 1979, 220).

El significado del amor, el sexo y la autoridad en los relatos de Carpentier difícilmente puede ser negado, como se ha mostrado en el análisis de todas sus novelas; no obstante, sí es discutible que la condena emitida en *El arpa y la sombra* se remita a tal asunto, aún así, la glosa se justifica por el carácter encriptado y alegórico de la novela.

Por último, otro obstáculo que Carpentier-Mastaï se encuentran para lograr la canonización de su obra es el tiempo. Éste le obliga a Mastaï a buscar la vía rápida para santificar a Colón, sin embargo, la estrategia resulta errónea, pues el Vaticano ve desde el



principio con recelo la rapidez del proceso. Esta situación simboliza que el reconocimiento (los títulos y los premios) no pueden controlarse del todo (Mastaï muere antes de que suceda el juicio). Sólo el tiempo puede canonizar la obra literaria, pero tal canonización no consiste en premios, ni en títulos, sino en que se comente la obra del escritor, en esto consiste la verdadera inmortalidad literaria. Así pues, la estructura actancial podría representarse de la siguiente forma:



#### h) Procedimiento de la trama

Como en todas las obras de Carpentier, la complejidad de la trama supera a la fábula. El hábil empleo del tiempo (utilizar el pasado simple en el relato de Mastaï y mezclar los tiempos verbales en la confesión de Colón) permiten que el relato pueda leerse como una ficción sin tener la impresión de que, en realidad, se está frente a una alegoría, pues se oculta el verdadero tema de la novela en la supuesta vida de Colón (el juicio del autor sobre su obra), ya que ésta se vuelve más visible para el lector que la vida de Mastaï.

Además, *El arpa y la sombra* es junto con *El reino de este mundo* la obra donde en vez del orden lógico-temporal prevalece más el orden espacial en la organización del texto. En la novela no existe una real cronología ni en la vida de Mastaï, ni en la vida de Colón, ni entre ellos dos –todos son fragmentos de sus existencias–. Es como si ambas narraciones –la

de Mastaï y la de Colón– sucedieran en espacios paralelos y estáticos. Mastaï imagina la vida de Colón desde sus aposentos en el palacio del Vaticano (en el Palacio de Maravillas), mientras Colón recuerda sus viajes desde la habitación de una prostituta. Llega un momento en que el creador y su obra se funden en una sola voz: justo cuando el Almirante agoniza, cuando ya ha contado al lector sus viajes, confiesa que no es él quien habla, sino otro, su creador, Mastaï. De tal modo que así como la imaginación y el recuerdo se fusionan en una sola cosa, vida y literatura coexisten entre fronteras difusas en la última novela de Carpentier.

## B. Stendhal

### 8. *Les Cenci* (1837)

#### 8.1. Estudio de la fábula

##### a) Acontecimientos

François Cenci envía a sus hijos (Jacques, Christophe y Roch) a estudiar a la Universidad de Salamanca. Una vez allí les deja sin financiación, lo que les obliga a regresar en condiciones lamentables. En Roma solicitan al Papa (Clément VIII) que obligue a su padre a que les otorgue una pensión, pues François Cenci se niega a hacerse cargo de su manutención. Clément VIII accede y François se ve forzado a proporcionarles una renta. Gracias a ella se independizan y lo abandonan.

François es enviado a la cárcel a causa de sus *amours infâmes*. Sus hijos exigen al Papa la pena de muerte para su progenitor, al sostener que su conducta mancilla el apellido y el honor de los Cenci, pero Clément VIII se opone a la demanda y, tras pagar una importante suma de dinero, François sale de prisión. Entre tanto, su hija mayor solicita a Clément VIII un arreglo matrimonial, o que la acepte en algún convento religioso, a fin de poder escapar de la casa paterna. El Papa conviene desposarla con una familia noble, conminando a François a otorgarle una dote muy elevada. François, encolerizado, encierra a su hija menor, Béatrix, en los aposentos de su palacio para evitar que imite a su hermana. Con el tiempo, François se enamora de Béatrix y, en una ocasión, intenta violarla. Ésta acude a Clément VIII para que le ayude a escapar, sin embargo, François se entera y frustra el intento de fuga.

*Monsignor* Guerra, confidente de Béatrix, conoce el estado de la situación. Béatrix le confiesa que tiene planeado matar a su padre. Éste le apoya, siempre y cuando comunique los planes a Giacomo, el mayor de los Cenci (el narrador designa al hijo mayor de François con dos nombres: Jacques y Giacomo), ya que Christophe y Roch han sido asesinados. Motivado por un interés económico, Jacques accede a participar en el asesinato. Los conjurados acuerdan contratar a Marzio y Olimpio para la organización del homicidio. El plan consiste en que éstos contraten a unos bandidos, secuestren a François durante un viaje a Nápoles, y pidan un rescate. Los hijos fingirían no poder reunir el dinero y los bandidos lo matarían. El plan falla y François sale ileso.

Béatrix vuelve a reunirse con Olimpio y Marzio. Les ofrece más dinero a cambio de que sean ellos mismos quienes lleven a cabo el crimen. Olimpio y Marzio acceden. Béatrix y

Lucrèce –su madrastra– le dan opio a François e introducen a los asesinos en el palacio, pero en el último momento se niegan a cometer el asesinato, por la forma cobarde en que va ser ejecutado. Béatrix los increpa y amenaza con matar ella misma a François. Impresionados, y por temor a que no se les entregue el dinero pactado, Olimpio y Marzio asesinan a François Cenci. Las dos mujeres se deshacen del cuerpo, sin embargo, Béatrix comete el error de advertir a una de sus criadas sobre una mancha de sangre en la sábana, le dice que es consecuencia de las pérdidas que ha tenido durante la noche. Cuando el juez napolitano examina el cadáver de Cenci tiene sospechas sobre su muerte y reúne a todos los criados del palacio Cenci. Una de las sirvientas confiesa lo ocurrido con la mancha de sangre, por lo que el juez interroga a la familia Cenci.

Guerra se da cuenta de las diligencias judiciales y, por miedo a que descubran la verdad, ordena el asesinato de Marzio y Olimpio. Logran matar a Olimpio, no obstante, Marzio es capturado por las fuerzas judiciales y confiesa el crimen. Lucrèce, Jacques y Bernard (el hijo menor) son conducidos a prisión. Béatrix queda confinada en el palacio de su padre. Marzio se encuentra con Béatrix en el careo y queda fascinado por su belleza. Retira su testimonio, pero las autoridades capturan al asesino de Olimpio y éste lo confiesa todo. Ordenan el arresto de Guerra, que logra escapar rumbo a Marsella. Los hermanos de Béatrix confiesan bajo tortura su participación en el parricidio. Mientras, y pese a las torturas, Béatrix se mantiene firme en su inocencia, hasta que sus hermanos y Lucrèce le suplican que acepte la responsabilidad del crimen y la pena que impongan las autoridades. Béatrix termina por admitir su participación en el parricidio.

El Papa les sentencia a la pena de muerte. Muchos nobles le suplican clemencia pero Clément VIII se opone, sólo accede a aplazar el ajusticiamiento durante veinticinco días. Durante ese tiempo los abogados diseñan una estrategia jurídica para liberar a Béatrix. La táctica consiste en que ella asuma la única responsabilidad del asesinato y exculpe a su familia. Después argumentarán que la muerte de François fue en legítima defensa ante los reiterados maltratos del padre con la esperanza de que este hecho sirva para la absolución.

El alegato jurídico funciona mas cuando Clément VIII está a punto de declararla inocente tiene lugar otro crimen. Paul Santa Croce ha matado a la marquesa Constance Santa Croce, su madre de sesenta años, porque no quería nombrarlo heredero de sus bienes. Paul ha huido y no hay esperanza de capturarlo. En ese momento el Papa recuerda otro asesinato similar cometido años antes (el fratricidio de los Massini) y, por temor a que se extiendan este tipo de conductas en todo el país, decide confirmar la condena a muerte de los Cenci con el fin de prevenir la comisión de delitos de esta naturaleza. El 11 de septiembre de 1599 mueren

en la *mannaja* (artefacto similar a la guillotina) Lucrèce Petroni, Jacques Cenci y Béatrix Cenci. Únicamente se salva Bernard, gracias al esfuerzo del jurisconsulto Farinacci. Los hechos pueden esquematizarse así:

1. François envía a sus hijos mayores a estudiar a Salamanca.
2. François se niega a mantenerlos económicamente.
3. Clément VIII obliga a François a pasarles una pensión.
4. Los hijos abandonan a François.
5. Hacen prisionero a François.
6. Los hijos piden la pena de muerte para su padre.
7. Clément VIII se opone y libera a François.
8. La hija mayor de François se casa y lo abandona.
9. François encierra a Béatrix en su palacio.
10. François intenta violar a Béatrix.
11. Béatrix pide ayuda a Clément VIII.
12. *Monsignor* Guerra, Jacques, Lucrèce y Béatrix planifican el asesinato de François.
13. El plan de asesinar a François fracasa.
14. Béatrix ordena a Marzio y a Olimpio asesinar a François.
15. Marzio y Olimpio asesinan a François.
16. El juez ordena interrogar a los criados del palacio Cenci.
17. Una sirvienta confiesa tener sospechas de Béatrix.
18. El juez ordena interrogar a los Cenci.
19. Guerra manda a asesinar a Olimpio y Marzio.
20. Asesinan a Olimpio, pero Marzio es capturado.
21. Marzio confiesa el crimen.
22. Capturan a los Cenci.
23. Careo entre Marzio y Béatrix.
24. Marzio retira su testimonio.
25. Capturan al asesino de Olimpio y éste confiesa la verdad.
26. Ordenan el arresto de Guerra, pero éste huye a Francia.
27. Jacques, Bernard y Lucrèce confiesan su participación en el crimen.
28. Béatrix mantiene su inocencia.
29. La familia de Béatrix le pide que acepte su participación en el crimen.
30. Béatrix acepta ser la responsable del asesinato de François Cenci.
31. Clément VIII ordena la pena de muerte para los culpables.

32. Los nobles romanos interceden a favor de los Cenci.
33. Clément VIII aplaza el ajusticiamiento durante veinticinco días.
34. Asesinato de la marquesa Santa Croce a manos de su hijo.
35. Clément VIII confirma la sentencia de muerte para los Cenci.
36. Agonía de los Cenci.
37. Muerte de Jacques, Lucrece y Béatrix (Bernard es indultado).

Los eventos del uno al ocho son eminentemente temporales, están desarrollados con el fin de mostrar el tipo de relación existente entre François Cenci y sus hijos, y sirven para mostrar al lector la personalidad de François. Después de un largo motivo introductorio, donde el narrador teoriza sobre el significado del *Don Juan* (de la maldad humana que se diferencia de la maldad demonizada por la religión cristiana), la narración comienza con la descripción de las relaciones entre la familia Cenci, no habiendo en esos hechos ningún evento que genere el desarrollo del relato. Por ello, el tipo de vínculo es temporal.

En los sucesos del nueve hasta el treinta y cinco la conexión es causal. El encierro de Béatrix provoca en ella la reacción de matar a su padre, hecho que tiene como consecuencia la muerte de la heroína, y la de todos los que conspiran en el crimen. El evento treinta y seis, que narra la agonía de la familia Cenci, en especial la tribulación de Béatrix, es largo. Este evento está conectado con el resto de motivos por la vía temporal y no por la causal, es decir, podía haberse suprimido, pues únicamente funciona para introducir ciertos motivos especiales del escritor –como elogiar al héroe–. La muerte de Jacques, Lucrece y Béatrix concluyen el relato.

#### b) Situaciones

El exordio es complejo, debido principalmente a la estructura del cuento. En un primer momento podría creerse que el exordio sucede cuando François Cenci encierra a Béatrix en sus aposentos, después de todo, este es el evento que desencadena el resto de hechos. Sin embargo, no es éste el suceso que violenta la situación inicial. Los hechos que van del uno al diez son parte de la situación inicial, relatan la violencia, o el despotismo con el que François trata a su familia. El asesinato llevado a cabo por Marzio y Olimpio por orden de Béatrix es lo que rompe la situación, es decir, el exordio es el parricidio. En el relato se juzga el crimen perpetrado por los Cenci, de forma que el exordio se concretaría en el acontecimiento quince. Los anteriores motivos constituyen únicamente el inicio de la narración, en tanto que el largo motivo introductorio, donde el narrador expone sus diversas teorías acerca de don Juan, las

razones que lo llevaron a contar el cuento y sobre qué va tratar el relato, es la exposición de la trama. De esta manera se tiene el siguiente esquema:

Tabla 20. Exposición, exordio e inicio de la narración en *Les Cenci*

Exposición	Desde la presentación de lo que históricamente se ha entendido por don Juan hasta el momento en que el narrador dice: “Voici la traduction (...)” (Stendhal, 1837: 1952, 56).
Inicio de la narración	El momento en que el segundo narrador <sup>184</sup> dice: “Histoire veritable de la mort de Jacques et Béatrix Cenci, et de Lucrèce Petroni Cenci, leur belle-mère, exécutés pour crime de parricide, samedi dernier 11 septembre 1599, sous le règne de notre saint père le pape, Clément VIII, Aldobrandini.” (Stendhal, 1837: 1952, 56).
Exordio	Asesinato de François Cenci.

Los personajes principales son: François, Béatrix, Clément VIII, *monsignor* Guerra, Marzio, Olimpio, Jacques, Christophe, Roch, Bernard y Lucrèce Petroni.

- François y Béatrix Cenci

Debido al extenso motivo introductorio, identificar quién es el sujeto del relato puede ocasionar desconcierto al lector. El primer narrador comienza reflexionando acerca de la figura del don Juan, a tal punto que podría pensarse que la historia girará sobre él, aunque el título hable de una familia llamada los Cenci. En el inicio de la narración se dice en qué va consistir el cuento: la muerte de Jacques Cenci, Béatrix Cenci y Lucrèce Petroni; la narración va a contar cómo murieron estos personajes. En cambio, la exposición no informa sobre los hechos que se van a narrar, sino sobre el tema, el asunto, que va tratar la fabulación. En la

---

<sup>184</sup> Como se verá más adelante son dos los narradores, el que expone su teoría del don Juan y el que cuenta la historia de los Cenci.

exposición se puede identificar dos personajes importantes: François Cenci y su hija Béatrix. Su tratamiento va más allá de lo que es un personaje, razón por la cual el escritor les dedica un amplio espacio. Podría parecer que Stendhal está advirtiéndolo que el relato va tratar sobre la maldad, condición que en la historia ha adquirido varios nombres –entre ellos el de don Juan– y que la religión cristiana se ha encargado de definir de una forma particular:

Ainsi c'est à la religion chrétienne que j'attribue la possibilité du rôle satanique de don Juan. C'est sans doute cette religion qui enseigne au monde qu'un pauvre esclave, qu'un gladiateur avait une âme absolument égale en faculté à celle de César lui-même (Stendhal, 1837: 1952, 49-50).

Tal fragmento podría interpretarse en el sentido de que la religión cristiana es la causante de que la maldad haya sido satanizada. A continuación, el escritor proporciona una de las claves para comprender el cuento: la religión cristiana es la culpable de creer que un esclavo, o un gladiador, tienen la misma *faculté*<sup>185</sup> que un César. En otras palabras, lo que el escritor va narrar es algo relacionado con el poder, éste será el tema del cuento y no la maldad. Stendhal escribe sobre un fenómeno inherente a las sociedades humanas, que la religión cristiana ha cubierto con un velo –so pretexto de atribuirlo a un demonio–, y que la modernidad, producto de ese pasado cristiano, ha repudiado o ha intentado controlar (el tema es coincidente con *Le Rouge et le Noir* y en *La Chartreuse de Parme*):

Parmi ces choses bonnes ou mauvaises, mais toujours singulières et curieuses, et qui eussent bien étonné Aristote, Polybe, Auguste, et les autres bonnes têtes de l'antiquité, je place sans hésiter le caractère tout moderne du don Juan. C'est, à mon avis, un produit des institutions ascétiques des papes venus après Luther ; car Léon X et sa cour (1506) suivaient à peu près les mêmes principes de la religion d'Athènes (Stendhal, 1837: 1952, 50-51).

Así pues, lo fundamental del carácter del don Juan de Stendhal no es la maldad, sino el poder. Pero, ¿qué es el poder para Stendhal? El escritor formula su respuesta en oposición a la moral cristiana y a la modernidad que, según él, es su heredera. Esa moral que va hacer creer que todos los hombres tienen la misma capacidad para realizar las cosas, el mismo poder; en consecuencia de esa máxima surgirá la idea de que todos los hombres son iguales<sup>186</sup>, mas en el fondo no es así, es hipocresía. Este pensamiento no deja de ser polémico, sobre todo leído contemporáneamente; para entenderlo, conviene remontarse a la cultura griega (que Stendhal

---

<sup>185</sup> Faculté tiene dos significados. En su primera acepción es possibilité de faire quel que chose y en su segunda, aptitude y capacité. Faculté: “1. Possibilité de faire qqch (...) 2. Aptitude, capacité” (Le Robert Micro, 2006: 535-536).

<sup>186</sup> Es importante tener en consideración que en Stendhal el concepto de igualdad parte del poder. Hoy en día, la igualdad se comprende de otra forma.



cita en numerosas ocasiones). Nos valemos de la interpretación que hizo Hannah Arendt acerca del poder en su estudio comparativo sobre la Revolución francesa y la estadounidense<sup>187</sup>. En dicho ensayo, Arendt realiza una breve exposición sobre la concepción del poder de los griegos<sup>188</sup>, concepto de gran utilidad para comprender el personaje de François Cenci y su relación con Béatrix.

Según Arendt, la igualdad no significaba en las ciudades griegas igualdad de condiciones. Ésta no era un atributo de la naturaleza humana, no se desarrollaba espontáneamente, más bien era producto del esfuerzo humano<sup>189</sup>. Aunque Arendt no lo diga expresamente, está hablando del poder. El poder era consecuencia de aquellos que se miraban libres de las necesidades, de la contingencia, de la naturaleza (en virtud de este esfuerzo es que gozaban de poder, algo que no hacían los esclavos ni los extranjeros). El propósito del hombre no era dejarse dominar por la naturaleza (o estar en armonía con ella) sino lo contrario, controlarla, someterla. La *polis* griega constituía un espacio artificial (así como los derechos que allí se ejercían, igual que la ciudadanía) donde aquellos que tenían poder (esto es, que se encontraban libres de las necesidades que impone la naturaleza) ostentaban facultades para ejercer prerrogativas, derechos. Para Arendt este concepto se traslada a Europa y se modifica con la decadencia de las monarquías<sup>190</sup>. La Revolución francesa fue el germen que posibilitó cambiar este antiguo paradigma. Es a partir de entonces que la libertad se concibe no sólo para aquellos que podían ejercerla, sino para todos los hombres (a pesar de que se excluía a las mujeres, éste es el origen de la concepción moderna de la libertad y de la igualdad). Sin embargo, apoyándose en Tocqueville, Arendt muestra que no todos los que participaron en la Revolución tenían esa idea en mente, una corriente importante pretendía que la Revolución restaurara el antiguo orden, lo que implicaba que la libertad volviera a ser

---

<sup>187</sup> Publicado en español por Alianza Editorial con el título *Sobre la revolución* (2013).

<sup>188</sup> En realidad, ella parte del término libertad, pero ambos conceptos están relacionados

<sup>189</sup> “La igualdad existía sólo en esta esfera específicamente política, donde los hombres se reunían como ciudadanos y no como personas privadas. La diferencia entre este concepto antiguo de igualdad y nuestra idea de que los hombres han nacido o han sido creados iguales y que la desigualdad es consecuencia de las instituciones sociales y políticas, o sea de instituciones de origen humano apenas necesita ser subrayada. La igualdad de la polis griega, su isonomía [se refiere a un espacio caracterizado por la ausencia de poder] era un atributo de la polis y no de los hombres los cuales accedían a la igualdad en virtud de la ciudadanía, no del nacimiento. Ni igualdad ni libertad eran concebidas como una cualidad inherente a la naturaleza humana, no eran (...) dados por la naturaleza y desarrollados espontáneamente; eran (...) convencionales y artificiales, productos del esfuerzo humano y cualidades de un mundo hecho por el hombre” (Arendt, 2013: 46).

<sup>190</sup> La idea de que Europa es heredera del pensamiento griego constituye una clara influencia de Hegel. Éste consideraba que cada forma de conciencia que aparece en el progreso inherente del conocimiento, se cristaliza como vida de una determinada época histórica. Para él, el proceso comenzaba desde las ciudades-estado griegas, pasando por los eventos de la revolución francesa, momento en que se inicia la creación de su sistema filosófico.

atributo de aquellos que podían ejecutarla, tal y como había sido interpretado antiguamente<sup>191</sup>. Independientemente de lo que se opine sobre la interpretación que Arendt hace de la cultura griega y la Revolución francesa, interesa su explicación del poder puesto que ayuda a comprender a Stendhal. Desde el punto de vista cristiano y moderno no es posible asimilar al héroe de Stendhal. Para la religión cristiana François Cenci es la personificación del mal, para la política moderna es un peligro social. Empero, para el escritor el personaje se encuentra por encima de esas dos categorías, es alguien que ha superado las contingencias, la naturaleza, es auténtico poder:

Il ne songeait aux autres hommes que pour marquer sa supériorité sur eux, s'en servir dans ses desseins ou les haïr. Le don Juan n'a jamais de plaisir par les sympathies, par les douces rêveries ou les illusions d'un cœur tendre. Il lui faut, avant tout, des plaisirs qui soient des triomphes, qui puissent être vus par les autres, qui ne puissent être niés ; il lui faut la liste déployée par l'insolent Leporello aux yeux de la triste Elvire (...) François Cenci, outre cette grande fortune, avait une réputation de courage et de prudence à laquelle, dans son jeune temps, aucun autre Romain ne put atteindre ; et cette réputation le mettait d'autant plus en crédit à la cour du pape et parmi tout le peuple, que les actions criminelles que l'on commençait à lui imputer n'étaient que du genre de celles que le monde pardonne facilement (Stendhal, 1837: 1952, 53, 57).

Desde luego, el interés principal de Stendhal no es responder a la pregunta qué hacer con François Cenci, pues la respuesta para la cristiandad y la modernidad es la muerte o el encierro<sup>192</sup>. Más que proponer una alternativa Stendhal critica al cristianismo y a la modernidad por haber querido extirpar algo inherente a la naturaleza humana: el poder<sup>193</sup>. Todos los seres humanos tienen la capacidad de imponerse en la vida, pero no todos los logran, y sólo aquellos que lo consiguen obtienen el derecho a la libertad. Stendhal considera que son necesarios ciertos atributos para lograr imponerse:

Car un don Juan, pour être tel, doit être homme de cœur et posséder un esprit vif et net qui fait voir clair dans les motifs des actions des hommes (Stendhal, 1837: 1952, 53).

---

<sup>191</sup> “(...) debemos dirigir nuestra atención a las Revoluciones americana y francesa y debemos tener en cuenta que ambas estuvieron dirigidas, en sus etapas iniciales, por hombres que estaban firmemente convencidos de que su papel se limitaba a restaurar un antiguo orden de cosas que había sido perturbado y violado por el despotismo de la monarquía absoluta o por los abusos del gobierno colonial. Estos hombres expresaron con toda sinceridad que lo que ellos deseaban era volver a aquellos antiguos tiempos en que las cosas habían sido como debían ser” (Arendt, 2013: 68-69).

<sup>192</sup> Esto se refleja muy bien en las dos novelas del escritor. En *Le Rouge et le Noir* la muerte es la solución para Julien Sorel, mientras que el encierro es el destino final de Fabrice en *La Chartreuse de Parme*.

<sup>193</sup> De hecho, el narrador de *Les Cenci* hace comentarios negativos sobre François Cenci, lo que no implica que se deba negar la existencia de tal tipo de hombres: “Par choix, je n'aurais pas raconté ce caractère, je me serais contenté de l'étudier, car il est plus voisin de l'horrible que du curieux; mais j'avouerai qu'il m'a été demandé par des compagnons de voyage auxquels je ne pouvais rien refuser” (Stendhal, 1837: 1952, 54).

Con esa frase el escritor deja la puerta abierta para que cualquiera pueda ser un don Juan, siempre y cuando posea ese *esprit vif* que es capaz de ver –y confrontar– las contradicciones y complejidades del alma humana. Es importante aclarar ese detalle, porque Stendhal no atribuye el *esprit vif* a una condición de clase, no es necesario pertenecer a una clase social determinada para poseer la nobleza que él propone<sup>194</sup>. Julien Sorel de *Le Rouge et le Noir* es hijo de un carpintero de provincias y tiene los mismos atributos que François Cenci, como también los presenta el asesino Marzio. En cambio, los hijos de François (a excepción de Béatrix) y Lucrèce Petroni –que son nobles–, carecen del *esprit vif* del que habla Stendhal.

Desde el punto de vista actancial, Béatrix y François constituyen el mismo sujeto; desde el punto de vista de la fábula, la simpatía del narrador es para con Béatrix. De hecho, el narrador confiesa que el carácter de François Cenci le resulta horrible<sup>195</sup>, que si por él fuera sólo se limitaría a estudiarlo, pues es Béatrix quien de verdad le motiva a fabular. Esta es una de las claves que indican que el sujeto, el protagonista del cuento, es Béatrix Cenci y no su padre. A pesar de ello, la esencia en ambos personajes es la misma. Al igual que ocurre con François Cenci, la información que se encuentra sobre el personaje de Béatrix es difusa, diversa, incluso errónea. Si en François existe una leyenda que tergiversa su verdadero sentido, en el caso de Béatrix se presentan cuatro retratos incapaces de captar su auténtico rostro. En la primera pintura la imagen de Béatrix ha tomado la identidad de la amante del pintor. En la segunda su rostro está distorsionado, pues presenta una niña desesperada ante una muerte inminente, nada más alejado de la verdad, según el narrador:

Cette tête n'a rien de la fierté romaine et de cette conscience de ses propres forces que l'on surprend souvent dans le regard assuré d'une fille du Tibre, di una figlia del Tevere, disent-elles d'elles-mêmes avec fierté (Stendhal, 1837: 1952, 55).

El sujeto del tercer retrato ni siquiera es Béatrix, es su madrastra Lucrèce Petroni. Y en el último cuadro Béatrix aparece representada como una esclava griega. Por lo tanto, ninguna

---

<sup>194</sup> Aunque es cierto que coincide con una mayoría de personajes aristócratas, pero habrá que entender esta aristocracia tal y como hace Erich Auerbach: “Stendhal nos cuenta esto como un elemento sociológico y psicológico para su presentación, pero está muy lejos de una comprensión genética de la índole y función de la nobleza, en el sentido de los románticos. No considera el absolutismo, la religión y la iglesia, los privilegios de clase, de muy distinta manera que un racionalista corriente, es decir, como un tejido de superstición, estafa e intriga (...) naturalmente esto puede explicarse por su ideología política (...) Stendhal es un hijo aristocrático de la alta burguesía del ancien régime, no puede ni quiere ser un bourgeois del siglo XIX. Lo dice siempre: mis opiniones eran ya en mi juventud republicanas, pero mi familia me ha legado instintos aristocráticos (...) a partir de la revolución, el público del teatro es estúpido (...) yo mismo era liberal (...) pero encontraba a los liberales outrageusement niais (...)” (Auerbach, 2012: 435-436).

<sup>195</sup> En muchas ocasiones el narrador desprecia al personaje: “Le triste rôle du don Juan pur (celui qui ne cherche pas à se conformer à aucun modèle idéal, et qui ne songe à l'opinion du monde que pour l'outrager) est exposé ici dans toute son horreur” (Stendhal, 1837: 1952, 56).

pintura es de Béatrix Cenci. Es el escritor el que va a mostrar el auténtico rostro, así como al verdadero don Juan. No es casual que el epígrafe con el que inicia el relato sea el de *Histoire véritable*.

Ahora bien, Stendhal ve la necesidad de presentar una larga introducción sobre su don Juan, por lo cual cabe preguntarse por qué lo hace también con Béatrix. Stendhal no sólo le dedica ese espacio porque ella sea su heroína. Si el tema a tratar es el poder –situación que se fabula a través del asesinato de François Cenci– surge la interrogante: ¿quién está facultado para juzgar el crimen? Ésta es una de las cuestiones fundamentales a las que conduce el cuento. Fiel a la idea de que el poder sólo podía ser ejecutado por aquellos en condiciones de hacerlo, es decir, por los que superan la contingencia, la naturaleza, la muerte de François sólo podía ser llevada a cabo por alguien igual a él, y esa persona es Béatrix. La igualdad de naturaleza con su padre no deviene por su vínculo sanguíneo, sino por poseer el *esprit vif*, que está presente en todos los héroes stendhalianos. De ahí que dedique a Béatrix un espacio equivalente al de François Cenci, puesto que es esta igualdad la que legitima el asesinato, y no la argucia jurídica que argumentan los abogados. Ella es inocente, posee la misma naturaleza que su padre, por lo tanto, ostenta el derecho a matarlo. Desde el pensamiento moderno y cristiano no se puede consentir un acto de tal naturaleza (ni siquiera comprenderlo), por ello es que el narrador advierte al lector de su incapacidad para juzgar el crimen que se va a narrar en el relato: “(...) et le lecteur n'osera décider si elles furent coupables. Leurs contemporains trouvèrent qu'elles ne devaient pas périr” (Stendhal, 1837: 1952, 56).

- Clément VIII

Clément VIII encarna al poder institucional<sup>196</sup>. Si bien es cierto que Stendhal representa la ficción de *Les Cenci* en una época anterior a la suya (y en un lugar y cultura también ajenos<sup>197</sup>), la Iglesia que retrata constituye el embrión de lo que en un futuro serán los estados modernos europeos. Clément VIII representa a un poder que se contrapone (por ser diferente) al poder simbolizado por François y Béatrix Cenci. El poder de éstos se basa en dominar la naturaleza, la contingencia. Stendhal refleja esta superioridad enfatizando ciertos rasgos, como la valentía, el coraje, el honor, etc., que diferencian a sus héroes de los demás

---

<sup>196</sup> Clément VIII condiciona de forma determinante la vida de los Cenci: obliga a François a pasar una pensión a sus hijos; casa a una de sus hijas con un noble, forzando a François a entregar una dote generosa; y, finalmente, será él quien decida sobre el destino de todos sus hijos.

<sup>197</sup> Es muy probable que la narración se represente en un contexto antiguo con la finalidad de mostrar la superioridad de los antiguos valores sobre los valores contemporáneos del escritor.

personajes. Aunque, más que rasgos concretos, lo que los caracteriza es la voluntad, el exceso de energía, de fuerza, de vida:

Sous Paul III, temps où l'on pouvait encore parler avec une certaine confiance, beaucoup disaient que François Cenci était avide surtout d'événements bizarres qui pussent lui donner des *peripezie di nuova idea*, sensations nouvelles et inquiétantes (...) Je n'ai vu François Cenci que lorsqu'il avait déjà les cheveux grisonnants, sous le règne du pape Buoncompagni, quand tout était permis à qui osait. C'était un homme d'à peu près cinq pieds quatre pouces, fort bien fait, quoique trop maigre ; il passait pour être extrêmement fort, peut-être faisait-il courir ce bruit lui-même ; il avait les yeux grands et expressifs, mais la paupière supérieure retombait un peu trop ; il avait le nez trop avancé et trop grand, les lèvres minces et un sourire plein de grâce. Ce sourire devenait terrible lorsqu'il fixait le regard sur ses ennemis ; pour peu qu'il fût ému ou irrité, il tremblait excessivement et de façon à l'incommoder (...) Il voyageait toujours seul, et sans prévenir personne ; quand son premier cheval était fatigué, il en achetait ou en volait un autre. Pour peu qu'on lui fit des difficultés, il ne faisait pas difficulté, lui, de donner un coup de poignard. Mais il vrai de dire que du temps de ma jeunesse, c'est-à-dire quand il avait quarante-huit ou cinquante ans, personne n'était assez hardi pour lui résister. Son grand plaisir était surtout de braver ses ennemis (Stendhal, 1837: 1952, 58, 59).

Béatrix no sólo es capaz de asesinar a su padre, también resistirá con coraje las turbulencias posteriores<sup>198</sup>. Este rasgo diferenciador –algunas veces llamado belleza–, hace que Marzio retire su testimonio y muera en las torturas, en honor al alma singular de Béatrix<sup>199</sup>. El poder del que es partidario Stendhal convierte a sus héroes en sujetos particulares. En cambio, el poder de Clément VIII convierte a todos en masa, despojándolos de toda individualidad, de todo aquello que los hace singulares. El narrador hace constantemente hincapié en la fuerza, la belleza, la vitalidad de Béatrix, provocando que todos la admiren y cedan ante ella (Marzio y Ulysse Moscati). Por el contrario, el poder del Papa evita el contacto directo, personal, pues no reconoce a individuos, considera que todos los seres humanos son iguales<sup>200</sup>.

---

<sup>198</sup> “Mais il n'en fut pas de même de Béatrix Cenci, jeune fille pleine de vivacité et de courage. Les bonnes paroles ni les menaces du juge Moscati n'y firent rien. Elle supporta les tourments de la corde sans un moment d'altération et avec un courage parfait. Jamais le juge ne put l'induire à une réponse qui la compromît le moins du monde ; et, bien plus, par sa vivacité pleine d'esprit, elle confondit complètement ce célèbre Ulysse Moscati, juge chargé de l'interroger. Il fut tellement étonné des façons d'agir de cette jeune fille, qu'il crut devoir faire rapport du tout à Sa Sainteté le pape Clément VIII, heureusement régnant” (Stendhal, 1837: 1952, 69).

<sup>199</sup> “Celui-ci pénétré d'enthousiasme pour l'admirable beauté et l'éloquence étonnante de la jeune fille répondant au juge, nia tout ce qu'il avait avoué à Naples. On le mit à la question, il n'avoua rien, et préféra mourir dans les tourments; juste hommage à la beauté de Béatrix” (Stendhal, 1837: 1952, 68).

<sup>200</sup> Por esa razón aparta a Moscati del proceso jurídico: “Sa Sainteté voulut voir les pièces du procès et l'étudier. Elle craignit que le juge Ulysse Moscati, si célèbre pour sa profonde science et la sagacité si supérieure de son esprit, n'eût été vaincu par la beauté de Béatrix et ne la ménagéât dans les interrogatoires. Il suivit de là

- Jacques, Christophe, Roch, Bernard y Lucrece Petroni

Jacques, Christophe y Roch son los tres hijos que François envía a estudiar a Salamanca. Solicitan a Clément VIII una pensión por parte de su padre. Cuando François es hecho prisionero exigen la pena de muerte para su progenitor por mancillar el honor del apellido. Stendhal no concede a los hijos varones de François la misma nobleza que a Béatrix<sup>201</sup>. Jacques, el hermano mayor (a veces le llama también Giancomo), participa en el parricidio por un interés utilitario<sup>202</sup>, muere golpeado antes de llegar a la *mannaja*. Tanto Roch como Christophe son asesinados; con la muerte de este último, François expresa cuan feliz sería si todos sus hijos estuvieran muertos. Con ello Stendhal muestra la naturaleza desafiante típica de sus héroes y la debilidad (falta de espíritu) de aquellos que no son dignos de la voluntad del poder, como ocurre con sus dos vástagos<sup>203</sup>.

El pequeño de los Cenci, Bernard, un año menor que Béatrix e idéntico físicamente a ella<sup>204</sup>, aparece a mitad del relato. Es indultado al no formar parte de la conjura contra su padre, no obstante, es condenado a trabajos forzados, se le confiscan los bienes y es obligado a presenciar la muerte de su familia<sup>205</sup>.

Lucrece, madrastra de Béatrix, participa en la conspiración del asesinato de su esposo pero, a diferencia de su hijastra, no tiene el mismo talante para afrontar la muerte<sup>206</sup>.

que Sa Sainteté lui ôta la direction de ce procès et la donna à un autre juge plus sévère” (Stendhal, 1837: 1952, 69).

<sup>201</sup> El narrador manifiesta el desprecio que se siente por ellos cuando Clément VIII rechaza la pena de muerte a François: “Clément VIII en avait grande envie, mais il ne voulut pas suivre sa première pensée, pour ne pas donner contentement à ces enfants dénaturés, et il les chassa honteusement de sa présence” (Stendhal, 1837: 1952, 60).

<sup>202</sup> Su padre no le daba dinero y ya tenía una familia que alimentar: “On trouva de grandes facilités à l'attirer dans la conspiration; il était extrêmement maltraité par son père, qui ne lui donnait aucun secours, chose d'autant plus sensible à Giacomo qu'il s'était marié et avait six enfants” (Stendhal, 1837: 1952, 63).

<sup>203</sup> En aprendiendo el sort de son fils Christophe, il s'écria qu'il ne pourrait goûter quelque joie que lorsque tous ses enfants seraient enterrés, et que, lorsque le dernier viendrait à mourir, il voulait, en signe de bonheur, mettre le feu à son palais. Rome fut étonnée de ce propos, mais elle croyait tout possible d'un pareil homme, qui mettait sa gloire à braver tout le monde et le pape lui-même (Stendhal, 1837: 1952, 61).

<sup>204</sup> “Bernard Cenci ressemblait tout à fait à sa sœur, et comme il portait les cheveux longs comme elle, beaucoup de gens, lorsqu'il parut sur l'échafaud, le prirent pour elle” (Stendhal, 1837: 1952, 80).

<sup>205</sup> ¿Por qué a pesar de no tener nada que ver en la conspiración es castigado? La respuesta tiene que ver con el conflicto en el relato que se explicará luego. Por otra parte, el tema exigiría un relato más largo, situación que el narrador sabe muy bien: “Bien des années après l'an 1599, Farinacci, en envoyant ses plaidoyers à l'impression, ajouta une note à celui qu'il avait prononcé en faveur des Cenci: Omnes fuerunt ultimo supplicio effecti, excepto Bernardo qui ad triremes cum bonorum confiscatione condemnatus fuit, ac etiam ad interessendum aliorum mortu prout interfuit. La fin de cette note latine est touchante, mais je suppose que le lecteur est las d'une si longue histoire” (Stendhal, 1837: 1952, 81).

<sup>206</sup> Tampoco tiene el coraje para resistir a las torturas. Por culpa de ella Béatrix termina confesando la responsabilidad del crimen: “La signora Lucrece Petroni était tellement accoutumée à la mollesse et aux aisances du plus grand luxe, et d'ailleurs elle était d'une taille tellement forte, qu'elle ne put supporter la question de la corde; elle dit tout ce qu'elle savait” (Stendhal, 1837: 1952, 69).

La signora Lucrèce, qui avait le cœur moins ferme, pleurait presque continuellement; la jeune Béatrix, au contraire, montrait un grand courage ; et tournant les yeux vers chacune des églises devant lesquelles la procession passait, se mettait à genoux pour un instant et disait d'une voix ferme : Adoramus te, Christe ! (Stendhal, 1837: 1952, 76).

- Monsignor Guerra

*Monsignor Guerra* es el confesor de Lucrèce y Béatrix. Acepta de buena gana ayudar a las dos mujeres, se adelanta a los eventos ordenando asesinar a Marzio y a Olimpio, pero fracasa con Marzio. Una vez es capturado escapa a Marsella y se alista en el ejército francés. El narrador lo describe de forma admirable, y deja entrever que Béatrix se enamora de él<sup>207</sup>. El personaje de *Monsignor Guerra* recuerda al del teniente Robert, supuesto padre de Fabrice en *La Chartreuse de Parme*.

- Marzio y Olimpio

Marzio y Olimpio ejecutan el asesinato de François Cenci. En un primer momento se niegan a hacerlo al considerarlo un acto vil, pero finalmente cometen el crimen por temor a no recibir la parte del dinero que les deben por la tarea encomendada. Olimpio es asesinado por orden de Guerra, en cambio, Marzio logra mantenerse con vida, pero es capturado por las autoridades judiciales. Cuando es confrontado en el careo con Béatrix queda fascinado por su valentía. Retira su testimonio y muere en las torturas<sup>208</sup>.

### c) Conflicto

El conflicto del relato radica en la manera en que se juzga el crimen de los Cenci. Ya se ha establecido por qué Stendhal dedica un largo motivo introductorio para presentar a sus dos protagonistas principales, que en el fondo no constituye más que la introducción del concepto de poder que el escritor tiene en mente. Esta visión se confronta con la perspectiva cristiano-moderna, que para Stendhal es un enfoque hipócrita y falso, pues pretende eliminar algo inherente a la condición humana (el poder). So pretexto de ilusiones infantiles, tal perspectiva favorece a los hombres débiles (en espíritu) en decremento de los más fuertes y

---

<sup>207</sup> “Il était avéré qu'elle avait aimé monsignor Guerra, mais n'avait jamais transgressé les règles de la vertu la plus sévère (...)” (Stendhal, 1837: 1952, 72).

<sup>208</sup> Con este acto el narrador le concede la misma nobleza que a su protagonista.

nobles (de alma), engendrando sistemas contrarios a su aspiración inicial, es decir, sistemas corruptos e injustos:

La théorie de Jésus était celle des philosophes arabes ses contemporains; la seule chose nouvelle qui se soit introduite dans le monde à la suite des principes prêchés par saint Paul, c'est un corps de prêtres absolument séparé du reste des citoyens et même ayant des intérêts opposés. Ce corps fit son unique affaire de cultiver et de fortifier le sentiment religieux; il inventa des prestiges et des habitudes pour émouvoir les esprits de toutes les classes, depuis le pâtre inculte jusqu'au vieux courtisan blasé; il su lier son souvenir aux impressions charmantes de la première enfance ; il ne laissa point passer la moindre peste ou le moindre grand malheur sans en profiter pour redoubler la peur et le sentiment religieux, ou tout au moins pour bâtir une belle église, comme la Salute à Venise. L'existence de corps produisit cette chose admirable: le pape saint Léon, résistant sans force physique au féroce Attila et à ses nuées de barbares qui venaient d'effrayer la Chine, la Perse et les Gaules. Ainsi, la religion, comme le pouvoir absolu tempéré par les chansons, qu'on appelle la monarchie française, a produit des choses singulières et curieuses que le monde n'eût jamais vues, peut-être s'il eût été privé de ces deux institutions (Stendhal, 1837: 1952, 50).

Esta situación conduce a otra duda: ¿qué es lo justo y qué lo injusto? Dado que la respuesta a este interrogante depende de los valores establecidos, Stendhal necesita mostrar que los valores que sustenta la sociedad moderna<sup>209</sup> no siempre han sido así. Situar el relato en una época anterior le sirve al escritor para ilustrar el origen de la modernidad, el cristianismo romano (latino); y para demostrar que los valores son una construcción social, en consecuencia, son artificiales, están elaborados por el hombre y no por una deidad.

Stendhal se decanta por una existencia particular: la del hombre que se impone a las circunstancias, a la naturaleza. El hombre de Stendhal es vitalista, un ser enérgico que va más allá de los límites que los otros (los demás hombres, la sociedad, la naturaleza) consignan (a través de las leyes). Es el mismo individuo el que debe marcar sus propios límites y no los demás<sup>210</sup>. Este tipo de ser humano entra en conflicto con la moral cristiana (y moderna) pues ésta ya no reconoce los derechos, ni los atributos de tal condición. Stendhal inicia el relato con un hecho incomprensible desde el punto de vista de la moral cristiana y moderna (demoniaco para los cristianos, censurable para la política moderna): el asesinato de un padre a manos de su hija.

---

<sup>209</sup> Se denomina sociedad moderna al mundo que comenzó en el último tercio del XIX.

<sup>210</sup> Véase cuál es la esencia del carácter del don Juan de Stendhal, el de una mujer que ella misma delimita el límite del pecado: “C'est donc en Italie et au seizième siècle seulement qu'a dû paraître, pour la première fois, ce caractère singulier. C'est en Italie et au dix-septième siècle qu'une princesse disait, en prenant une glace avec délices le soir d'une journée fort chaude: Quel dommage que ce ne soit pas un pêché! Ce sentiment forme, suivant moi, la base du caractère du don Juan, et comme on voit, la religion chrétienne lui est nécessaire” (Stendhal, 1837: 1952, 52).



Ya de entrada el narrador advierte al lector de que no puede juzgar este hecho, pues está incapacitado para hacerlo. El lector coetáneo a Stendhal podrá ser testigo de los acontecimientos, mas no podrá comprenderlos, puesto que los personajes del relato se comportan con otro tipo de valores a los históricamente establecidos. El crimen de François Cenci no representa el asesinato del fuerte a manos del débil, que podría ser aprobado por la justicia cristiana a través de la misericordia<sup>211</sup>, y por la política moderna con la legítima defensa<sup>212</sup>. El crimen de Béatrix es el resultado de una contienda entre dos iguales, dos espíritus fuertes que ostentan la misma facultad de ejercer el poder. Sin embargo, la intervención del poder civilizador ocasiona el conflicto. Una de las razones por las que el crimen a Béatrix resulta imperdonable es que ésta haya respondido a la fuerza con la fuerza: “(...) il pardonnerait à qui avait repoussé la force par la force (...)” (Stendhal, 1837: 1952, 72).

Clément VIII encarna el poder modernizador. Al Papa se le ve intervenir en la vida de François desde el comienzo del cuento. Es él quien decide qué es justo e injusto. Obliga a François a pasar una pensión a sus hijos, le libra de la pena de muerte, le conmina a otorgar una dote generosa a su hija mayor, y será él quien decida la vida o la muerte de sus descendientes. Pero, ¿qué tipo de valores representa Clément VIII que el narrador no acepta? El principal de ellos es la premisa de que todos los hombres son iguales. Para Clément VIII no existen individuos, sólo existen seres humanos cortados por la misma tijera y que, por tanto, deben ser juzgados como si fueran uno solo. A pesar de que el Papa reconoce la especificidad y la inocencia de Béatrix, una vez la marquesa Santa Croce es asesinada por su hijo Paul, Clément VIII equipara ambos asesinatos, pese a que el crimen de Santa Croce tiene el dinero como móvil, mientras que el de Béatrix tiene su origen en el honor<sup>213</sup>.

---

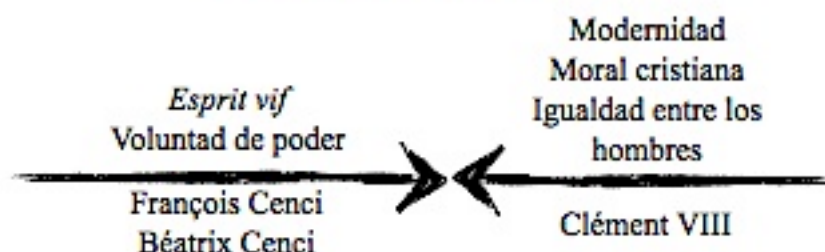
<sup>211</sup> Ejemplo del razonamiento cristiano no encontramos en Clément VIII. Béatrix es vista como alguien merecedora de lástima: “Fallait-il que la justice humaine vînt augmenter l'infortune d'une créature si aimable, si digne de pitié et déjà si malheureuse? Après une vie si triste qui avait accumulé sur elle tous les genres de malheurs avant qu'elle eût seize ans, n'avait-elle pas droit enfin à quelques jours moins affreux? ” (Stendhal, 1837: 1952, 72).

<sup>212</sup> Los abogados de la familia Cenci representan el razonamiento de la política moderna. Béatrix está facultada para matar a su padre, no en virtud de su naturaleza, sino de una entidad externa (el ordenamiento jurídico), que determina –controla– el uso y la proporción de la fuerza, en tanto que todos los ciudadanos son iguales ante la ley: “Comme il était prouvé dans le procès que plusieurs fois son père avait employé la force dans un dessein criminel, les avocats espéraient que le meurtre lui serait pardonné, à elle comme se trouvant dans le cas de légitime défense”(Stendhal, 1837: 1952, 71).

<sup>213</sup> “Le pape Clément VIII était doux et miséricordieux. Nous commençons à espérer qu'un peu honteux de la boutade qui lui avait fait interrompre le plaidoyer des avocats, il pardonnerait à qui avait repoussé la force par la force, non pas, à la vérité, au moment du premier crime, mais lorsqu'on tentait de le commettre de nouveau. Rome tout entière était dans l'anxiété, lorsque le pape reçut la nouvelle de la mort violente de la marquise Constance Santa Croce. Son fils Paul Santa Croce venait de tuer à coups de poignard cette dame, âgée de soixante ans, parce qu'elle ne voulait pas s'engager à le laisser héritier de tous ses biens. Le rapport ajoutait que Santa Croce avait pris la fuite, et que l'on pouvait conserver l'espoir de l'arrêter. Le pape se rappela le fratricide

Así pues, el crimen de Béatrix Cenci pone en cuestión dos maneras de entender la vida. Por un lado la visión de los Cenci, que entienden que el derecho no nace por la condición de iguales (de ser seres humanos), sino por la capacidad, el reconocimiento de aquél que ha sido capaz de alzarse por encima de las circunstancias (el *esprit vif* o la voluntad de poder). Del otro lado se encuentra la moral de Clément VIII, que es la moral cristiana, el pensamiento moderno, que aplica el derecho a todos por igual. De forma que el conflicto se esquematiza de este modo:

### Esquema 37. Conflicto en *Les Cenci*



Existe un momento claro de tensión en el conflicto, que se produce cuando los abogados están a punto de conseguir el perdón para Béatrix y su familia. Clément VIII reflexiona sobre la legítima defensa de Béatrix, y reconoce que no hay crimen en la muerte de François Cenci. Pero cambia de parecer con el asesinato de la marquesa Santa Croce, por lo que condena a muerte a la familia Cenci. Aún así, no es posible hablar de una auténtico “*spannung*” en el relato, porque el espacio que ocupa la agonía de los Cenci es demasiado extenso. Si este pasaje estuviera reducido a menos líneas entonces sí se podría afirmar la existencia de una tensión final antes del desenlace, pero no es el caso.

#### d) Intriga

---

des Massini, commis peu de temps auparavant. Désolée de la fréquence de ces assassinats commis sur de proches parents, Sa Sainteté ne crut pas qu'il lui fût permis de pardonner” (Stendhal, 1837: 1952, 72).

Si el conflicto reside entre dos visiones de mundo (una moral que defiende el valor del hombre que se eleva por encima de la contingencia frente a otra que lo masifica, lo controla), la intriga consiste en la manera que se comportarán los Cenci frente a Clément VIII.

Los dos personajes principales, François y Béatrix, desafían constantemente al poder eclesial. François deja de mantener económicamente a sus hijos, encierra (secuestra) a Béatrix en sus aposentos, la golpea y la intenta violar. Entretanto, Béatrix desafía las convenciones sociales al planificar y ordenar el asesinato de su padre. Es importante mencionar la forma en que ella enfrenta la condena, el castigo, la sanción, siendo la única que resiste a las torturas, y cediendo únicamente cuando se lo pide su familia. Nótese las razones de Lucrèce para que Béatrix asuma la responsabilidad del crimen:

Le péché est commis, lui crièrent-ils; il faut faire aussi la pénitence, et ne pas se laisser déchirer le corps par une vaine obstination (Stendhal, 1837: 1952, 70).

Tal idea marca la diferencia entre la heroína y el resto de la familia. Para Lucrèce existe el delito, lo que implica acatar el sistema jurídico penal de Clément VIII y, por ende, asumir la culpabilidad del crimen, que es lo que proponen los abogados defensores<sup>214</sup>. Béatrix, en cambio, jamás aceptará ser la culpable, porque no existe delito desde su concepción. De ahí que el narrador conceda tanta importancia a los instantes previos a la ejecución pues, para Stendhal, se está eliminando a un ser inocente. Curiosamente, la tribulación de Béatrix está narrada como si se tratara de la agonía de Jesucristo. Lo que opera aquí es una transmutación de valores:

Quand Béatrix vit la bannière revenir vers la chapelle pour la prendre, elle dit avec vivacité:

– Madame ma mère est-elle bien morte? On lui répondit que oui; elle se jeta à genoux devant le crucifix et pria avec ferveur pour son âme. Ensuite elle parla haut et pendant longtemps au crucifix.

– Seigneur, tu es retourné pour moi, et moi je te suivrai de bonne volonté, ne désespérant pas de ta miséricorde pour mon énorme péché, etc.

Elle récita ensuite plusieurs psaumes et oraisons toujours à la louange de Dieu. Quand enfin le bourreau parut devant elle avec une corde, elle dit:

– Lie ce corps qui doit être châtié, délie cette âme qui doit arriver à l’immortalité et à une gloire éternelle (Stendhal, 1837: 1952, 78).

---

<sup>214</sup> Cuando Clément VIII les acusa de estar a favor del crimen, ellos le aclaran que no es así. Su defensa consiste en que los acusados son culpables pero no responsables; esto no significa estar a favor del parricidio: “Très-saint-père, dit-il, nous ne sommes pas ici pour défendre le crime, mais pour prouver, si nous le pouvons, qu’un ou plusieurs de ces malheureux sont innocents du crime” (Stendhal, 1837: 1952, 71).

Otro aspecto a destacar son que las formas de morir difieren entre Béatrix y Lucrèce. La primera muere con dignidad, en cambio, a su madrastra se le atribuye cierta deshonra:

Tabla 21. Cuadro comparativo de la muerte de Béatrix y Lucrèce

Muerte de Béatrix	Muerte de Lucrèce
Alors elle se leva, fit la prière, laissa ses mules au bas de l'escalier, et, montée sur l'échafaud, elle passa lestement la jambe sur la planche, posa le cou sous la mannaja, et s'arrangea parfaitement bien elle-même pour éviter d'être touchée par le bourreau. Par la rapidité de ses mouvements, elle évita qu'au moment où son voile de taffetas lui fût ôté le public aperçût ses épaules et sa poitrine. Le coup fut longtemps à être donné, parce qu'il survint un embarras. Pendant ce temps, elle invoquait à haute voix le nom de Jésus-Christ et de la très-sainte Vierge. Le corps fit un grand mouvement au moment fatal (Stendhal, 1837: 1952, 78).	(...) elle se regarda, puis regarda la mannaja, et, en signe de résignation, leva lentement les épaules; les larmes lui vinrent aux yeux, elle dit: O mon Dieu! ... Et vous, mes frères, priez pour mon âme. Ne sachant ce qu'elle avait à faire, elle demanda à Alexandre, premier bourreau, comment elle devrait se comporter. Il lui dit de se placer à cheval sur la planche du cep. Mais ce mouvement lui parut offensant pour la pudeur, et elle mit beaucoup de temps à le faire. (Les détails qui suivent sont tolérables pour le public italien, qui tient à savoir toutes choses avec la dernière exactitude; qu'il suffise au lecteur français de savoir que la pudeur de cette pauvre femme fit qu'elle se blessa à la poitrine; le bourreau montra la tête au peuple et ensuite l'enveloppa dans le voile de taffetas Noir) (Stendhal, 1837 : 1952, 77).

En el caso de Jacques Cenci, el narrador le confiere cierto orgullo a la hora de afrontar la muerte<sup>215</sup>, pero no le otorga el honor de fallecer en el patíbulo, muere golpeado antes de que se produzca este momento. En cuanto a Bérnard, éste es indultado debido a que para Clément VII (la moral cristiana y moderna) Bérnard no ha participado en la conspiración

<sup>215</sup> “Pendant ce temps, le pauvre Giacomo Cenci était tenaillé sur sa charrette et montrait beaucoup de constance” (Stendhal, 1837: 1972, 76-77).

contra su padre, en tanto para el narrador (la moral vitalista) el hermano menor de Béatrix es inocente porque todavía es un niño.

#### e) Desenlace

Si Bérnard no ha formado parte de la conspiración, ¿por qué es sentenciado a trabajos forzados y a pagar fuertes sumas de dinero para obtener su libertad? Stendhal diría que responder a esta pregunta requiere un texto más largo, y es probable que el lector se encuentre ya cansado para seguir sus razonamientos. Más que una narración, sería imprescindible un ensayo –una disertación– para comprender la finalidad del relato –y abandonar la fabulación–, pues Stendhal desarrolla en el cuento un concepto fundamental en el ámbito del derecho actual: la política criminal. En efecto, Clément VIII llega a la conclusión de que Béatrix no puede ser responsable del crimen contra su padre:

(...) on ne pouvait donc, en véritable justice, lui imputer les crimes d'un monstre, et on la punirait parce qu'elle avait usé du droit de se défendre! qu'eût-on fait si elle eût consenti?(Stendhal, 1837: 1952, 72).

Pero con el crimen de Santa Croce el religioso recuerda el fratricidio de los Massini y, en consecuencia, decide responsabilizar a los Cenci para evitar que este tipo de conductas se reproduzcan en la sociedad. En esto consiste –a grandes rasgos– la política criminal de los estados modernos. Clément VIII no tiene interés (no le preocupa) en el daño cometido por Béatrix, lo que quiere es aplicar una política de Estado. En este modo de impartir justicia no prima el individuo, su unicidad, sino los intereses propios del Estado (la funcionalidad de la institución), que no necesariamente coinciden con los intereses del individuo. En este sentido, el narrador considera que se ha equiparado el motivo del crimen de Santa Croce (el dinero) al de Béatrix (el honor), convirtiendo lo primero en la conducta general, estándar –que es necesario regular, normar– y olvidándose de la particularidad de cada hecho, como en el crimen de Béatrix. ¿Es eso justo? se pregunta Stendhal: “Nous vous remettons l'affaire des Cenci, afin que justice soit faite par vos soins et sans nul délai” (Stendhal, 1837: 1952, 73)<sup>216</sup>.

Esto responde a la inquietud de por qué Bernard, aún siendo inocente, es sancionado a realizar trabajos forzados. En este tipo de justicia ya no importa reparar el daño cometido, sino prevenir futuras conductas delictivas y proteger ciertos bienes en función de las políticas de Estado, no de los intereses de los individuos. Por ello, la pena debe ser lo más severa

---

<sup>216</sup> El cuestionamiento a lo que se entiende por justicia se produce en el texto de forma indirecta. En la edición de Gallimard la frase está en cursiva.

posible, ya que al no interesar el sujeto individual, nada en ese sistema es personal, todo son razones de Estado.

## 8.2. Estudio de la trama

### a) Motivos

El siguiente cuadro muestra los diversos tipos de motivos de *Les Cenci*:

Tabla 22. Motivos introductorios, ligados y libres de *Les Cenci*

	<b>Motivos</b>	<b>Motivos introductorios</b>	<b>Motivos ligados</b>	<b>Motivos libres</b>
1	Reflexiones acerca de don Juan.	François envía a sus hijos a la Universidad de Salamanca.	François encierra a Béatrix en su palacio.	Reflexiones acerca de don Juan.
2	Reflexiones acerca de Béatrix.	François Cenci se niega a mantener económicamente a sus hijos.	François intenta violar a Béatrix.	Reflexiones acerca de Béatrix.
3	Biografía de François Cenci.	Clément VIII obliga a François a pasar una pensión a sus hijos.	Béatrix pide ayuda a Clément VIII.	Biografía de François Cenci.
4	François Cenci envía a sus hijos mayores a estudiar a la Universidad de Salamanca.	Los hijos de François lo abandonan.	Guerra, Béatrix, Lucrece y Jacques planifican el asesinato de su padre.	Agonía de los Cenci.
5	François Cenci se niega a mantener económicamente a sus hijos.	François Cenci es hecho prisionero.	El plan para asesinar a François Cenci falla.	
6	Clément VIII obliga a François a pasar una pensión a sus hijos.	Los hijos de François piden la pena de muerte para su padre.	Béatrix ordena a Marzio y Olimpio asesinar a su padre.	
7	Los hijos de François lo abandonan.	Clément VIII se opone a la pena de muerte y le libera de prisión.	Marzio y Olimpio asesinan a François Cenci.	
8	François Cenci es hecho prisionero.	La hija mayor de François se casa.	El juez de Nápoles ordena interrogar a los criados de los Cenci.	
9	Los hijos de François piden la pena de muerte para su padre.		Una sirvienta confiesa sus sospechas sobre Béatrix.	
10	Clément VIII se opone a la pena de muerte y le libera de prisión.		El juez ordena interrogar a los Cenci.	
11	La hija mayor de François se casa.		Guerra ordena matar a Olimpio y Marzio.	
12	François encierra a Béatrix en su		Olimpio es asesinado y Marzio	

	palacio.		capturado por las autoridades judiciales.	
13	François intenta violar a su hija.		Marzio confiesa el crimen.	
14	Béatrix pide ayuda a Clément VIII.		Capturan a todos los Cenci.	
15	Guerra, Béatrix, Jacques y Lucrece planifican asesinar a François.		Careo entre Marzio y Béatrix.	
16	El plan para asesinar a François fracasa.		Marzio retira su testimonio.	
17	Béatrix ordena a Marzio y Olimpio asesinar a su padre.		El asesino de Olimpio es capturado y confiesa el crimen.	
18	Marzio y Olimpio asesinan a François Cenci.		Ordenan el arresto de Guerra pero éste huye a Marsella.	
19	El juez de Nápoles ordena interrogar a los criados de los Cenci.		Jacques, Bernard y Lucrece confiesan su participación en el parricidio.	
20	Una sirvienta confiesa sus sospechas sobre Béatrix.		Béatrix mantiene su inocencia.	
21	El juez ordena interrogar a los Cenci.		La familia de Béatrix le suplica que acepte la responsabilidad del delito.	
22	Guerra ordena matar a Olimpio y Marzio.		Béatrix acepta ser la autora del asesinato de François Cenci.	
23	Olimpio es asesinado y Marzio capturado por las autoridades judiciales.		Clément VIII condena a muerte a los Cenci.	
24	Marzio confiesa el crimen.		Los nobles interceden frente al Papa a favor de los Cenci.	
25	Capturan a todos los Cenci.		Clément VIII aplaza la ejecución durante veinticinco días.	
26	Careo entre Marzio y Béatrix.		Asesinato de la marquesa Santa Croce a manos de su hijo Paul.	
27	Marzio retira su testimonio.		Clément VIII ordena que se lleva a cabo la sentencia de inmediato (indultan a Bernard).	
28	El asesino de Olimpio es capturado y confiesa el crimen.		Muerte de Jacques, Lucrece y Beatrix.	
29	Ordenan el arresto de Guerra pero éste huye a Marsella.			
30	Jacques, Bernard y Lucrece confiesan su participación en el			

	parricidio.			
31	Béatrix mantiene su inocencia.			
32	La familia de Béatrix le suplica que acepte la responsabilidad del delito.			
33	Béatrix acepta ser la autora del asesinato de François Cenci.			
34	Clément VIII condena a muerte a los Cenci.			
35	Los nobles interceden frente al Papa a favor de los Cenci.			
36	Clément VIII aplaza la ejecución durante veinticinco días.			
37	Asesinato de la marquesa Santa Croce a manos de su hijo Paul.			
38	Clément VIII ordena que se lleva a cabo la sentencia de inmediato (indultan a Bernard).			
39	Agonía de los Cenci.			
40	Muerte de Jacques, Lucrèce y Béatrix.			

Los primeros tres motivos (reflexiones acerca de Béatrix, don Juan y la pequeña biografía de François Cenci) son libres, pueden perfectamente omitirse de la narración, pues sólo exponen la justificación del héroe stendhaliano. Al igual que en *Le Rouge et le Noir* puede apreciarse cómo la narración se construye a partir del héroe; en *Les Cenci* Stendhal tiene la misma intención: fundamentar el cuento a partir de François-Béatrix. Los motivos del cuatro al once vienen a ser introductorios, ya que permiten mostrar lo que dará inicio al relato: el encierro de Béatrix (que no constituye el exordio, pues no violenta la situación inicial, al contrario, los motivos del once al diecisiete la describen). Lo que violenta la situación inicial es el asesinato de François Cenci, pues el propósito del relato es contar el juicio de este crimen. Se trata prácticamente de la misma idea sostenida en *Le Rouge et le Noir*, donde se juzga a Julien Sorel por el intento de asesinato de Mme. de Rênal. Los eventos del diecinueve al treinta y ocho son los motivos ligados. El motivo treinta y nueve, que ocupa un gran espacio, describe la agonía de los Cenci. Este motivo también es libre, perfectamente podía haber sido eliminado sin alterar el cuento. Finalmente, con el motivo cuarenta se concluye el relato.

Las reflexiones sobre el perfil del héroe (primeros tres motivos), así como la agonía de éste, constituyen los motivos estáticos (evento treinta y nueve). El motor de la trama es el



juicio de los asesinos de François, es decir, de los Cenci: Béatrix, Lucrèce, Jacques y Bernard. De ahí que los motivos ligados sean dinámicos. Esto hace un balance de cuatro motivos estáticos contra treinta y seis dinámicos, lo que da como resultado una escritura ágil.

#### b) Exposición

En términos generales, el orden de la trama es igual al de la fábula. El relato se caracteriza por el largo motivo introductorio que presenta a los héroes del cuento. Igual sucede con los motivos del cuatro al once, donde el escritor describe las relaciones familiares de los Cenci. La acción comienza cuando François encierra a Béatrix, que generará que ésta lo quiera asesinar. El hecho que la introducción y la descripción de la situación inicial sean tan extensas causa desconcierto en el lector, ya que da pie a pensar que el relato va a consistir en cómo Béatrix mata a su padre. Si esto fuera así, el juicio de los Cenci no tendría razón de ser o, al menos, no debería estar tan desarrollado. Sin embargo, la extensión del motivo introductorio indica que es el juicio de valores (de la cristiandad y la modernidad) lo que constituye el fin último del cuento, por lo que el centro de la trama recae en el juicio contra los Cenci, no el asesinato en sí mismo. En cuanto a la información, es el narrador quien la maneja. Ni los personajes, ni los lectores pueden conocer lo que va a suceder. Por ejemplo, nadie puede advertir que será el crimen de Santa Croce lo que incline la balanza a favor de la ejecución de los Cenci.

#### c) Narrador

El narrador desarrolla un papel muy importante en el cuento. A pesar de que la narración se construye en primera persona, el *yo* tiene poca presencia y sólo irrumpe de vez en cuando. La impresión que se genera es que la narración discurre en tercera persona. Resulta interesante que en este cuento existan dos narradores. El primero reflexiona sobre don Juan y los diversos retratos de Béatrix, y el segundo narra el cuento (*Histoire Véritable*). A veces, el primer narrador interviene en el relato del segundo narrador, como se puede apreciar a continuación:

(Ici il devient absolument impossible de suivre le narrateur romain dans le récit fort obscur des choses étranges par lesquelles François Cenci chercha à étonner ses contemporains. Sa femme et sa malheureuse fille furent, suivant toute apparence, victime de ses idées abominables.) (Stendhal, 1837: 1952, 61-62).

Las implicaciones del narrador en la valoración de sus personajes son más que evidentes. Por ejemplo, a pesar de la necesidad de mostrar –y contar– la existencia de François Cenci, en diversas ocasiones el narrador lo valora negativamente:

Par choix, je n'aurais pas raconté ce caractère, je me serais contenté de l'étudier, car il est plus voisin de l'horrible que du curieux; mais j'avouerai qu'il m'a été demandé par des compagnons de voyage auxquels je ne pouvais rien refuser (...) Il est à croire que c'est alors que le monstre en devint amoureux, ou feignit d'en devenir amoureux (...) (Stendhal, 1837: 1952, 54, 61).

En cuando a Béatrix, su apreciación es más elogiosa:

(...) la postérité pourra se faire quelque idée de ce que fut la beauté de cette fille admirable (...) contre l'innocence de cette pauvre Béatrix Cenci, adorée et respectée de tous ceux qui l'ont connue, autant que son horrible père était haï et exécré (...) On le mit à la question, il n'avoua rien, et préféra mourir dans les tourments; juste hommage à la beauté de Béatrix (...) Elle supporta les tourments de la corde sans un moment d'altération et avec un courage parfait (Stendhal, 1837: 1952, 54, 57, 68, 69).

Por las implicaciones positivas hacia Béatrix, particularmente en las que valora su belleza o su determinación para afrontar la muerte, es posible afirmar que la participación del narrador es épica. En tanto que en aquellas que son negativas, de carácter emotivo, triste o doloroso (es el caso de la agonía de los Cenci o de los tormentos que François comente contra su familia) la intervención es elegíaca. No se aprecian diferencias significativas entre el tono de la implicación del primer narrador y del segundo (ambos se rinden a la belleza de Béatrix). Igualmente se encuentran implicaciones de tipo irónica<sup>217</sup>, y, desde luego, también existen discursos, especialmente cuando el primer narrador reflexiona acerca de la figura de don Juan.

#### d) Tiempo

El tiempo no muestra especial importancia en la línea narrativa. Cabe destacar que el cuento se desarrolla en los años mil quinientos, siglo XVI), época muy anterior a la que Stendhal escribe el relato (1837). Al parecer, Stendhal tradujo este texto (junto con la *Abbesse*

---

<sup>217</sup> A le bien prendre, la France seule est complètement délivrée de cette passion, qui fait faire tant de folies à ces étrangers: par exemple, épouser une fille pauvre, sous le prétexte qu'elle est jolie et qu'on en est amoureux. Les filles qui manquent de beauté ne manquent pas d'admirateurs en France; nous sommes gens avisés. Ailleurs, elles sont réduites à se faire religieuses, et c'est pourquoi les couvents sont indispensables en Espagne. Les filles n'ont pas de dot en ce pays, et cette loi a maintenu le triomphe de l'amour. En France, l'amour ne s'est-il pas réfugié au cinquième étage, c'est-à-dire parmi les filles qui ne se marient pas avec l'entremise du notaire de famille? (...) Pendant qu'on mettait en ordre la mannaja pour la jeune fille, un échafaud chargé de curieux tomba, et beaucoup de gens furent tués. Ils parurent ainsi devant Dieu avant Béatrix (Stendhal, 1837: 1952, 51-52, 78).

de Castro y Vittoria Accoramboni) a partir de archivos que descubrió en Civita-Vecchia, en 1834<sup>218</sup>. El relato se sitúa en la época de los antiguos reinos pontificios de la península itálica. De ahí que el narrador precise el tiempo en tantas ocasiones, pues hay un interés en mostrar que la historia se desarrolla en una época anterior a la que se relata (y a la que se escribe, ya que el segundo narrador la narra el 14 de septiembre de 1599):

Voici une traduction du récit contemporain ; il est en italien de Rome, et fut écrit le 14 septembre 1599 (...) François Cenci se sera dit: Par quelles actions parlantes, moi Romain, né à Rome en 1527, précisément pendant les six mois pendant lesquels les soldats luthériens du connétable de Bourbon y commirent, sur les choses saintes, les plus affreuses profanations (...) Ce fut donc le 9 septembre 1598, dans la soirée, que, la mère et la fille ayant donné de l'opium avec beaucoup de dextérité à François Cenci, cet homme si difficile à tromper, il tomba dans un profond sommeil (Stendhal, 1837: 1952, 56, 53, 65).

Por otra parte, también, se precisan las fechas de los eventos importantes que se producen en el interior del cuento. Así se tiene que el asesinato de François Cenci tuvo lugar el 15 de septiembre de 1598. La condena a muerte por parte de Clément VIII se produce a las cuatro de la mañana del sábado 11 de septiembre de 1598, y a las ocho de la mañana salen los prisioneros al patíbulo; a la diez de la noche llevan el cadáver de Lucrece a la iglesia Saint-Georges. Finalmente, el 14 de septiembre de 1599 (un año después de la ejecución) es liberado Bernardo Cenci<sup>219</sup>. Llama especialmente la atención que en la medida en que se acerca el momento de la ejecución, el tiempo se va precisando con mayor detalle, llegando incluso a especificarse las horas del día.

#### e) Lugares

Los lugares no prestan especial significación en el cuento, aunque se producen ciertos desplazamientos: el asesinato de François Cenci ocurre en Nápoles, el juicio de los Cenci se celebra en Roma, y François envía a sus hijos a estudiar a España. Por otra parte, los lugares cerrados no están del todo presentes en el relato; a pesar de que Béatrix es encerrada en el palacio de François, el narrador no destaca particularmente tal sensación. Se podría concluir

---

<sup>218</sup> “Stendhal recueillit lui-même, en 1839 [la publicación de *Les Cenci* únicamente, fue en 1837 en la *Revue des Deux Mondes*], trois des “historiettes romaines” qu’il avait traduites à partir de documents d’archives découverts en 1834 à Civita-Vecchia” (Beaumarchais y Couty (eds.), 2003: 220)

<sup>219</sup> Hay algunos desacuerdos en el tiempo. Primero, un narrador dice que el relato fue escrito el 14 de septiembre de 1599, sin embargo, al final de cuento se dice que Bernard Cenci fue liberado el 14 de septiembre y se agrega la palabra “hier”: Voici une traduction du récit contemporain; il est en italien de Rome, et fut écrit le 14 septembre 1599 (...) Hier, qui fut mardi 14 septembre 1599 (Stendhal, 1837: 1952, 56, 80).

que prevalecen los lugares cinéticos. Se identifican los siguientes traslados de los protagonistas:

1. François se desplaza de Roma a Nápoles, donde es asesinado.
2. Los Cenci abandonan Nápoles.
3. En Roma, algunos miembros de los Cenci son llevados a la prisión de Savella, mientras que Béatrix queda prisionera en el palacio.
4. Se describe el recorrido que lleva a los protagonistas al cadalso.

#### f) Sistema de motivos

La motivación en general es realista pero este realismo se mezcla con un realismo estético. Es realista por el uso de los dos narradores y por el uso del tiempo. La referencia a un narrador distante en el tiempo, sumado a que –supuestamente– el cuento es un extracto – una traducción– de un texto escrito en italiano en el medievo, permite cierto grado de verosimilitud, pues el recurso literario funciona como una referencia histórica. Con ello se da la impresión de que el texto que se cita (*Histoire Véritable*) existe (al menos genera duda en el lector, confirmando que la verosimilitud se ha conseguido) aunque el contenido que se cuenta sea inverosímil. Las intervenciones del primer narrador en el texto citado (por ejemplo cuando él explica la conversión de monedas o las costumbres medievales) ayudan a fundamentar el grado de realismo en el cuento. También, la precisión de fechas (el día en que es asesinado François, la hora en que son ejecutados, el día en que se escribe el texto, etc.) ayudan a crear el efecto de realismo histórico. Sin embargo, la citación a una realidad demasiado distante<sup>220</sup> (una realidad puesta a distancia que podría traducirse como un yo, escritor únicamente me dedico a citar una realidad) hacen la que realidad se mezcle con la

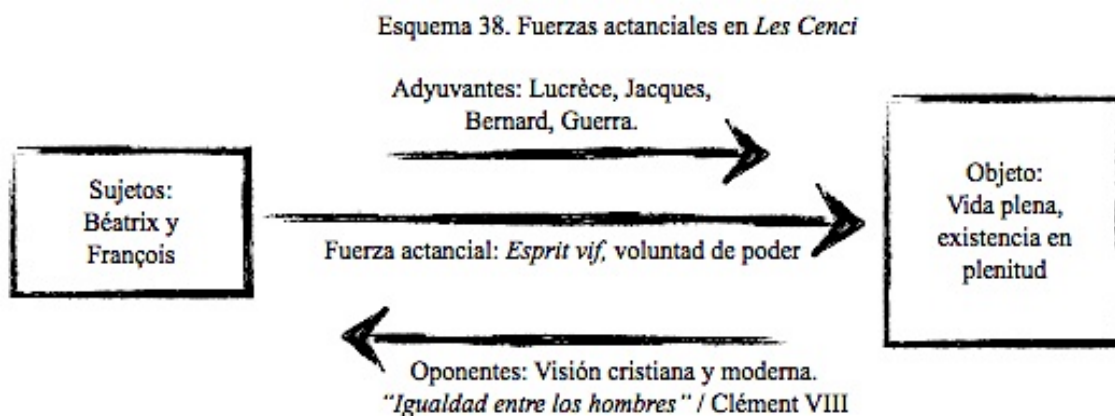
---

<sup>220</sup> Para Crouzet es la distancia con los hechos (una actitud interior) lo que genera el efecto cómico de la realidad: “Nous avons tenté de le montrer: l’histoire et nommément le roman historique ont conduit Stendhal à une formule du roman incluant comme composante la réalité historique du contemporain; mais celle-ci est politique, évidemment, et relève d’une perception de la chose politique, perception qui est l’enjeu de l’attitude réaliste en politique. Tout le problème est de voir l’origine du réel romanesque dans le réel du politique: c’est le même objet, les mêmes événements fournis par la société, ils passent des articles à Armance et au Rouge, mais il s’agit encore de la même attitude perceptive (c’est-à-dire intérieure), qui permet de voir, d’admettre la réalité et lui faire subir une sorte de traitement: par la mise à distance (réalisme politique et réalisme esthétique son également des prises de distance), par une mise en forme qui va impliquer en particulier le comique de la réalité”(Crouzet, 2010: 192).

estética, generando un efecto burlesco, cómico de la realidad<sup>221</sup>. Por lo tanto, se puede señalar que el sistema de motivos es realista pero al mismo tiempo artístico.

#### g) Identificación del héroe

Desde el punto de vista actancial, François y Béatrix constituyen un mismo actante. El conflicto no es el asesinato (el hecho en sí mismo) cometido por Béatrix, sino el juicio que se celebra contra ella. El conflicto se materializa en Clément VIII (y no entre Béatrix y François), que representa una visión de la vida contraria a la de los Cenci. Lo que mueve la disputa tiene que ver con estos dos poderes enfrentados: el *esprit vif*, la voluntad de poder de François y Béatrix, por un lado; y la visión cristiano-moderna, encarnada en Clément VIII, que busca normar, regular la vida del héroe, por el otro. El héroe de Stendhal busca una existencia plena (a partir de sus premisas), que se ve enfrentada al control de Clément VIII, quien interviene constantemente en la vida de François: lo lleva a prisión a causa de sus amores infames, le obliga a dar una pensión a sus hijos, lo fuerza a proporcionar una dote a una de sus hijas, y también juzga el asesinato cometido por Béatrix. Las fuerzas actanciales se representan de esta forma:



#### h) Procedimiento de la trama

Algunos elementos de la trama diferencian a Stendhal de los escritores de su época. A *Les Cenci* sería factible aplicarle la misma crítica que hiciera Balzac de *La Chartreuse de*

<sup>221</sup> Años después, Jorge Luis Borges hará algo similar a Stendhal al citar textos y comentar escritos literarios. La diferencia estriba en que la política está ausente en los relatos de Borges, mientras que en Stendhal sucede lo contrario, el poder, el derecho, es fundamental en su narrativa.

*Parme*: su mayor virtud es el estilo<sup>222</sup> y su mayor debilidad la desproporción<sup>223</sup>. En efecto, el retrato psicológico de los personajes es lo más significativo de Stendhal, situación que le lleva a diferenciarse de los esquemas clásicos de los géneros literarios. Pero, al mismo tiempo, esta transgresión conlleva el riesgo de no ser comprendido en su tiempo<sup>224</sup>. Por ejemplo, Stendhal insiste en retratar lo más detalladamente posible a sus personajes, a veces en perjuicio de la acción. Probablemente Balzac hubiera eliminado el discurso sobre el don Juan, pues en un relato corto el espacio constituye una dificultad. Sin embargo, Stendhal se ve en la obligación de realizar tal introducción para que el lector pueda comprender lo que representa François Cenci. Además, debe equiparar su heroína Béatrix a éste, de forma que el auténtico relato tiene que esperar a los comentarios sobre don Juan, a las pinturas sobre Béatrix y a los antecedentes de las relaciones entre François y sus hijos, para que pueda comenzar la acción. A pesar de ello, Stendhal resuelve bien el reto al realizar un juego intertextual: el narrador remite en primer lugar a un escrito medieval y, con ello, se justifica el extenso prólogo. Por otra parte, la intriga está bien elaborada: el accionar errático de *monsignor* Guerra provoca la captura de los Cenci, y el asesinato de la marquesa Santa Croce sella el destino de los Cenci. Es viable sostener que prevalece un orden mitológico en el relato, aunque tal y como apuntaban las intenciones ideológicas del escritor, todo estaba preparado para que se diera una narración de tipo temporal.

---

<sup>222</sup> Balzac, 1840: 1972, 632.

<sup>223</sup> Balzac, 1840: 1972, 631.

<sup>224</sup> Probablemente, Stendhal no hubiese pasado al canon francés si su escritura hubiera sido propia de su época. Paradójicamente, en nuestra opinión, sus defectos literarios son lo que le dan notoriedad.

## 9. *San Francesco a Ripa* (1853)

### 9.1. Estudio de la fábula

#### a) Acontecimientos

La princesa Campobasso se encuentra enamorada de Sénecé. Monseñor Ferraterra le revela que éste tiene una aventura con la condesa Orsini, por lo que la Princesa le dice a Sénecé que deben poner fin a la relación que ambos mantienen, a lo que éste accede. Entretanto, Ferraterra solicita a Campobasso no ver más al caballero Sénecé para convertirse en modelo de virtud romana. Un día, Campobasso acude al palacio de Orsini, donde se encuentra con Sénecé. Éste le trata fríamente, pero posteriormente la visita en privado y le propone mantener una amistad con los actuales privilegios. La Princesa se niega y planea vengarse de él. Sénecé sale a pasear, unos hombres le siguen, se esconde en la iglesia San Francesco a Ripa, donde presencia el velatorio de Jean Norbert de Sénecé. Después se marcha al hotel donde lo asesinan. Dos años después, la princesa Campobasso se convierte en modelo de mujer romana, mientras Ferraterra llega a ser cardenal. Los hechos podrían esquematizarse así:

1. Ferraterra le cuenta a la princesa Campobasso que Sénecé es amante de la condesa Orsini.
2. La Princesa le dice a Sénecé que deben poner fin a su relación.
3. Ferraterra demanda a Campobasso no ver más a Sénecé.
4. Campobasso se encuentra con Sénecé en el palacio de Orsini.
5. Sénecé le pide a Campobasso que sean amantes ocasionales.
6. Campobasso se niega.
7. Campobasso planea vengarse contra Sénecé.
8. Sénecé sale a pasear.
9. Unos hombres persiguen a Sénecé.
10. Sénecé se esconde en una iglesia.
11. Sénecé presencia su propio velatorio.
12. Sénecé se marcha al hotel.
13. Asesinan a Sénecé.
14. Campobasso se convierte en modelo de mujer en Roma.
15. Ferraterra es nombrado cardenal.

Los tipos de conexión en el relato son causales casi en su totalidad. La denuncia de Ferraterra provoca que la princesa Campobasso demande el fin de su relación con Sénecé. Éste acepta y Ferraterra le solicita que deje de verlo para convertirse en modelo de virtud en Roma. Con este evento finaliza el primer bloque de la conexión causal. Posteriormente, en una reunión celebrada en el palacio de la condessa Orsini, Campobasso es tratada fríamente por su antiguo amante, al mismo tiempo que se siente humillada por Orsini. Este evento simplemente sucede, no genera ninguna consecuencia. Funciona únicamente para desarrollar la personalidad de Campobasso, por lo cual se califica como evento temporal. Posteriormente, Sénecé visita a Campobasso y le solicita que continúen frecuentándose. A partir de este momento surge el segundo bloque de hechos causales. La propuesta de Sénecé ofende a Campobasso, que decide ordenar su asesinato. Dos años después, la princesa Campobasso se convierte en modelo de virtud romana y Ferraterra llega a ser cardenal, que era el motivo por el que denunció los amoríos de Sénecé.

#### b) Situaciones

En *San Francesco a Ripa* el exordio está perfectamente indicado por el narrador: “Notre histoire commence le soir du jour où la Campobasso avait reçu cette annonce fatale” (Stendhal, 1853: 1952: 300). La delación de Ferraterra es lo que pone el cuento en marcha, la acusación rompe la situación inicial: el romance entre la princesa Campobasso y el caballero Sénecé. Los personajes del relato son los siguientes: la princesa Campobasso, la condesa Orsini, el caballero Sénecé y monseñor Ferraterra.

- La princesa Campobasso y la condesa Orsini

Las primeras páginas del cuento están dedicadas a describir la personalidad de la princesa Campobasso, sobrina del papa Benoît XIII. El narrador la describe como tierna y piadosa, no obstante, es pasional y capaz de ser violenta. Esta pasión tiene como objeto amoroso al caballero Sénecé. Además, no es posible comprender a plenitud la personalidad de Campobasso sin la condesa Orsini, actancialmente su oponente en el relato. Por eso, al inicio del texto el narrador también da a conocer a la condesa Orsini, a quien describe como bella –menos que Campobasso– y rival de la Princesa en influencia y riqueza, es decir, ambas protagonizan un conflicto de poder:



Sans être ennemies déclarées, quoique se rencontrant tous les jours chez le pape et se voyant souvent chez elles, ces dames étaient rivales en tout: beauté, crédit, richesse (Stendhal, 1853: 1952, 297).

Existen características que diferencian a la Condesa de la Princesa. Orsini es *légère, agissante e intrigante*; mientras Campobasso prefiere reinar sobre un solo hombre, Orsini lo hace sobre muchos:

La comtesse Orsini, moins jolie, mais brillante, légère, agissante, intrigante, avait des amants dont elle ne s'occupait guère, et qui ne régnaient qu'un jour. Son bonheur était de voir deux cents personnes dans ses salons et d'y régner (Stendhal, 1853: 1952: 297).

Otra seña de identidad de la Condesa, particularmente del gusto de Sénecé y que se encuentran en otros personajes de Stendhal, es el saber vivir (*le savoir-vivre*):

(...) elle m'aime, si elle m'aime, tout juste un peu plus que le castrat Butofaco que je lui ai fait renvoyer hier; mais elle a de l'usage, elle sait vivre, on peut arriver chez elle en carrosse. Et je suis bien assuré qu'elle ne fera jamais de scène; elle ne m'aime pas assez pour cela (Stendhal, 1853: 1952, 302).

De Campobasso, dice Sénecé, tiene una manera de mirar profunda e incierta (*la passion romaine*), mientras que la Condesa carece de tal gracia:

Cette façon de regarder, particulière à la passion romaine, amusait fort Sénecé: il y trouvait profondeur et incertitude; on voyait l'âme à nu pour ainsi dire. L'Orsini n'avait pas cette grâce (Stendhal, 1853: 1952, 301).

Podría añadirse que para Orsini la vida es un juego, nada es fatal, ni dramático, en tanto que para la Princesa la existencia es grave, seria, pesada. Por ello, Sénecé prefiere a Orsini, quien considera que el amor es banal –algo más de lo que siente por el castrado Butofaco–, un placer sin más. No así para Campobasso: “S'agissait-il d'une vengeance mortelle? était-ce seulement le sérieux profond de l'amour passionné?” (Stendhal, 1853: 1952, 300).

Un episodio fundamental para comprender la personalidad de Campobasso –y entender por qué asesina a Sénecé–, tiene lugar cuando ésta acude al palacio Orsini, donde se encuentran reunidas las personalidades más poderosas de Roma. Durante el evento, la Princesa se compara constantemente con la Condesa:

Dans un inexplicable transport d'admiration et de haine, elle se jeta au cou de la comtesse. Elle ne voyait que les charmes de sa cousine; de près comme de loin ils lui semblaient également adorables. Elle comparait ses cheveux aux siens,

ses yeux, sa peau. A la suite de cet étrange examen, elle se prenait elle-même en horreur et en dégoût. Tout lui semblait adorable, supérieur chez sa rivale (Stendhal, 1853: 1952, 306).

Finalmente, Campobasso entiende –consternada– que el modelo de persona que triunfa en la sociedad es como la personalidad de Orsini, arquetipo que ella nunca podrá ser: “La comtesse me montre ce que j'aurais dû être, se disait-elle. Voilà ce qu'il faut être, et que pourtant je ne serai jamais!” (Stendhal, 1853: 1952, 307).

La Condensa constituye el paradigma de persona de lo que un lector contemporáneo llamaría modernidad; o lo que Stendhal en *Le Rouge et le Noir* llamará la *haute fatuité*. Orsini es el futuro (el *avenir*) de la sociedad, mientras que Campobasso representa el pasado. Campobasso misma es consciente de que la Condesa es el modelo de mujer (y de hombre) que hay que ser, y que ella nunca alcanzará a desarrollar.

Después de la reunión en el palacio Orsini acontece algo inesperado, un suceso un tanto cómico. Sénecé visita a Campobasso y, recurriendo a un razonamiento equivocado (como los que realiza Julien Sorel en *Le Rouge et le Noir*), solicita a la Princesa continuar siendo amantes, con el fin de que no se sienta agraviada por haberla dejado. No obstante, Campobasso se ofende y la conversación sentencia la suerte de Sénecé. Para el lector surge el siguiente el interrogante: ¿por qué Campobasso lo envía a matar? ¿es a causa del orgullo, de los celos?. Stendhal reviste siempre a sus héroes de nobleza pero, como se ha dicho en otra oportunidad, esta nobleza no debe entenderse como condición de clase, de privilegios (tampoco en el sentido cristiano tradicional). La nobleza para Stendhal reside en toda mujer y hombre que sea capaz de hacer prevalecer sus valores por encima de los de los demás, de la masa, no como un acto egoísta, de imposición, sino a partir de las convicciones propias del individuo que rechaza un mundo cuyos valores no comparte. Tal actitud tiene su base en la reafirmación de la individualidad (su moral) antes, o por encima, de la moral de la sociedad. Campobasso es consciente de que lo que ella representa no tiene cabida en el nuevo mundo, de que sus valores se encuentran obsoletos. En el futuro lo que se impone es el modelo de vida de Orsini: ligero, fatuo y vacío. Que Sénecé la denigre a la condición de amante ocasional implica reafirmar el mundo de Orsini. La heroicidad de Campobasso reside, para Stendhal, en no permitir que ese mundo triunfe sobre ella, de manera que el acto de ordenar matar a su antiguo amante obedece a la necesidad de reafirmarse, de prevalecer. No hacerlo hubiera significado una derrota y, además, Campobasso dispone de determinados derechos, como también los tienen François y Béatrix Cenci, procedentes de prerrogativas por estar encima de las contingencias. De ahí que el narrador establezca que:

Une coquette est jalouse par amour-propre; une femme galante l'est par habitude; une femme qui aime avec sincérité et passionnément a la conscience de ses droits (Stendhal, 1853: 1952, 301).

De manera que Campobasso no mata a Sénecé por celos, ni por costumbre, lo hace por derecho propio.

- El caballero Sénecé

En muchos aspectos Sénecé recuerda a Fabrice del Dongo de *La Chartreuse de Parme*. Al igual que el héroe de esa novela, Sénecé no está hecho para el amor: “Certainement il faut que je ne sois pas fait pour l'amour” (Stendhal, 1853: 1952, 301); no lo está porque no se toma la existencia en serio:

La gaieté, l'envie de s'amuser de tout et toujours, l'étourderie, le courage, la bonté, formaient les traits les plus saillants de ce singulier caractère, et l'on pouvait dire alors, à la louange de la nation, qu'il en était un échantillon parfaitement exact (Stendhal, 1853: 1952, 298).

Otro aspecto a tener en consideración es que el narrador cuenta que Sénecé tiene las maneras de ser propias de la *fatuité*, sin embargo, carece del espíritu propio de ella: “(...) il avait les habitudes de la fatuité, et ce qui la justifie, sans toutefois en avoir le caractère” (Stendhal, 1853: 1952, 298); lo que viene a decir Stendhal es que Sénecé es un fiel representante de la cultura –francesa– de su época, y que el escritor rechaza por su forma pretenciosa y vacía. Sin embargo, en su más recóndita individualidad, Sénecé es diferente a sus coterráneos: es alguien que goza de la vida (*la gaieté*). Gracias a esta singularidad se convierte en el objeto de amor de Campobasso, pero al formar parte de la *fatuité* propia de su tiempo, la ligereza de espíritu (*l'envie de s'amuser de tout et toujours, l'étourderie, la légère*) le aleja de la Princesa para acercarle a la condesa Orsini. Tal situación llega a extremos que en un episodio bastante divertido (comparable a ciertos pasajes de Julien Sorel y Mathilde), el problema de comunicación entre Sénecé y Campobasso provocan que aquél firme su sentencia de muerte<sup>225</sup>, convirtiéndose en el inocente que muere fruto de una lucha de poder (lo mismo le sucede a Fabrice del Dongo en *La Chartreuse de Parme*).

---

<sup>225</sup> “Sénecé ne comprenait nullement le caractère de sa maîtresse (...) Comment puis-je aimer un être qui me comprend si peu? Il veut m'amuser par un mot plaisant, quand il s'agit de ma vie et de la sienne! (...) Elle attendait un mot du chevalier; ce mot ne fut point prononcé. Elle continua avec un petit mouvement convulsif et comme en serrant les dents: «Ce sera l'arrêt de ma mort et de la vôtre.» (...) Sénecé, comprenant mal, comme à l'ordinaire, une âme romaine, crut qu'elle voulait se séparer de lui avec bonne amitié, rompre avec des formes” (Stendhal, 1853: 1952, 298, 303, 302, 307-308).

- Monseñor Ferraterra

Monseñor Ferraterra pone en marcha el relato. Su acusación desata el conflicto. Su actitud consiste en manipular a la princesa Campobasso con el fin de llegar a ser cardenal. Ferraterra tiene planeado poner en conocimiento del Papa la aventura amorosa de su sobrina, para posteriormente hacerle saber que la relación ha finalizado gracias a él, y obtener con ello la gratitud de Benoît XIII. El narrador no se extiende en mostrar cómo Ferraterra logra convencer a la Princesa, de hecho, el escritor, consciente de ello, interviene en el cuento aduciendo que el lector encontrará muy largo el diálogo entre Campobasso y el Sacerdote. Cuando la princesa decide ordenar el asesinato de su amante, llama a Ferraterra y, es de suponer, que éste se encarga de planificar el crimen. En ese momento Ferraterra sabe que ha ganado la partida: “C'est pour me venger, lui dit-elle. Le prélat fut ravi. Elle va se compromettre ; elle est à moi à jamais” (Stendhal, 1853: 1952, 309). Al final del cuento el narrador informa de que Ferraterra consigue ser cardenal.

### c) Conflicto

El conflicto surge a partir de dos visiones del mundo que entran en colisión. Una fuerza es representada por la condesa Orsini, la otra por Campobasso. Las primeras partes del texto comparan las bellezas de ambas y tienen por objeto representar el conflicto. Orsini constituye una existencia que puede denominarse ligera, fatua, vacía, vana, en tanto que Campobasso personifica la existencia seria, pasional, comprometida. La pasión no significa irracionalidad, locura. Para Stendhal la pasión es una fuerza vitalista, un *esprit vif*. La existencia tiene sentido en función de las emociones, de ahí que la princesa se preocupe cuando le falta el objeto de su amor: “Que deviendrais-je quand je n'aurai plus mon chevalier pour me donner la vie, pour jeter dans mon cœur ce feu qui me manque?” (Stendhal, 1853: 1952, 304).

Este objeto de amor podría entenderse como las condiciones para seguir existiendo. Desde este punto de vista, poco importa el asesinato de Sénecé, puesto que no es Sénecé en sí mismo quien da vida a Campobasso. Es la pasión por algo lo que ella necesita. En el momento en que Campobasso comprende lo equivocado de su objeto amoroso (entiende que Sénecé no la comprende y que, por tanto, no es digno de su amor), cae en la cuenta de que es absurdo que él continúe siendo el objeto de su vida. Entonces, toda su fuerza vital se vuelca

en convertirse en modelo de virtud del pueblo de Roma. El cambio de actitud no implica una contradicción del personaje, pues sigue actuando desde de las emociones, y no con las ligerezas propias de la condensa Orsini.

El momento de tensión se produce cuando Sénecé pide a Campobasso que continúen frecuentándose. La Princesa había demandado anteriormente a su amante acabar la relación (en realidad, se trataba de un reproche pero Sénecé no termina de comprenderlo). Sénecé accede, sin embargo, creyendo actuar correctamente, sugiere posteriormente a Campobasso una despedida amistosa que le permita mantener sus privilegios de amante. De no haber actuado así, probablemente Sénecé no hubiera sido asesinado, pero este evento cambia la situación anterior.

#### d) Intriga

Si en *Les Cenci* la intriga radica en conocer las razones del juicio contra Béatrix y su familia, en *San Francesco a Ripa* ésta recae en saber por qué Campobasso decide asesinar a su amante. La intriga tiene que ver con el conflicto. Un episodio fundamental para comprenderlo se encuentra en la manera en que la Princesa se comporta cuando asiste al palacio Orsini, donde se compara en todo momento con la Condensa. Campobasso llega a la conclusión de que el futuro le pertenece a Orsini: “voilà ce qu’il faut être” (Stendhal, 1853: 1952, 307); y que ella no tiene cabida en él, porque no puede ser como la Condesa: “et que pourtant je serais jamais” (Stendhal, 1853: 1952, 307). Posteriormente, cuando Sénecé la visita y le expone su proposición, Campobasso confirma lo que ha observado en el salón Orsini: el mundo de la Condesa prevalece sobre ella. La Princesa asesina a su amante no por despecho o por alguna otra ofensa, lo mata porque el objeto de su existencia ha cambiado, ha decidido seguir el consejo de Ferraterra: convertirse en modelo de virtud para Roma. En este camino de vencer a Orsini, Sénecé se ha vuelto un obstáculo para cumplir su nuevo objetivo, ya que Campobasso no puede confiar en que Sénecé mantenga en secreto su antigua relación:

Malgré tout mon respect pour votre parole d'honneur, c'est cependant une chance que je ne courrai pas, dit la princesse d'un air résolu, et qui enfin commença à étonner un peu le jeune Français. “Adieu! chevalier...” Et, comme il s'en allait un peu indécis: “Viens m'embrasser”, lui dit-elle (Stendhal, 1853: 1952, 308).

Sénecé constituye un personaje interesante por su manera de comportarse frente al conflicto. El narrador le guarda simpatía por su ingenuidad, su inocencia, su gozo por la vida.

Su comportamiento errático frente a Campobasso provoca su tragedia. Sénecé es capaz de reconocer la valía de Campobasso, pero su naturaleza vacía le impide decidirse por ella, y se decanta por la condesa Orsini ya que ésta sabe vivir (“elle sait vivre”, Stendhal, 1853: 1952, 302). En cierto modo, saber vivir significa disfrutar de la existencia que evita la confrontación con la vida, con la profundidad, con la seriedad de las cosas, con la reflexión. Esto supone elegir el goce del espíritu (*la gaieté*), de ahí que Sénecé huya de la complejidad de Campobasso. Pero esta actitud conlleva el problema de que Sénecé es incapaz de comprender la conducta de su amante, lo que le conduce al fatal error de comportarse desacertadamente, además de hacerlo por un interés mundano: no le conviene tener como enemiga a la sobrina del hombre más poderoso de Roma. En consecuencia, Sénecé es el único culpable de su muerte, es lo que se muestra cuando Campobasso le da a elegir entre abandonar a Orsini o estar con ella, algo que Sénecé nunca llega a comprender:

Elle attendait un mot du chevalier; ce mot ne fut point prononcé. Elle continua avec un petit mouvement convulsif et comme en serrant les dents: “Ce sera l'arrêt de ma mort et de la vôtre” (Stendhal, 1853: 1952, 302).

#### e) Desenlace

Si el conflicto consiste en el enfrentamiento entre los valores que representan la condesa Orsini y la princesa Campobasso (y dado que el amor por Sénecé no es en sí mismo el objeto de deseo del héroe), cabe preguntarse si Campobasso consigue su cometido, su propósito. La respuesta es afirmativa. Al lograr convertirse en modelo de virtud en Roma, Campobasso logra imponerse a lo que Orsini representa. Pero este triunfo conlleva dos costos. El primero es la muerte de un inocente (Sénecé), algo similar a lo que le sucede a Fabrice con respecto a su hijo en *La Chartreuse de Parme*. Además, Campobasso también pierde algo con dicha muerte: “Ce sera l'arrêt de ma mort et de la vôtre” (Stendhal, 1853: 1952, 302). El segundo costo lo constituye el triunfo de Ferraterra que, finalmente, logra ser cardenal.

### 9.2. Estudio de la trama

#### a) Motivos

La siguiente tabla representa los motivos existentes en *San Francesco a Ripa*:

Tabla 23. Motivos introductorios, ligados y libres de *San Francesco a Ripa*

	Motivos	Motivos introductorios	Motivos ligados	Motivos libres
1	El narrador presenta dos personajes: la princesa Campobasso y la condesa Orsini (Exposición de la situación inicial). Campobasso está enamorada de Sénecé.	Presentación por parte del narrador de dos personajes: la princesa Campobasso y la condesa Orsini (Exposición de la situación inicial). Campobasso está enamorada de Sénecé.	Monseñor Ferraterra le cuenta a Campobasso que Sénecé es amante de la condesa Orsini.	Sénecé se esconde en una iglesia.
2	Monseñor Ferraterra le cuenta a Campobasso que Sénecé es amante de la condesa Orsini.		Campobasso le dice a Sénecé que deben acabar su relación (en realidad es un reproche).	Sénecé presencia el velatorio de Jean Norbert de Sénecé
3	Campobasso le dice a Sénecé que deben acabar su relación (en realidad es un reproche).		Sénecé accede (no entiende el reproche).	
4	Sénecé accede (no entiende el reproche).		Monseñor Ferraterra le pide a Campobasso que deje de ver a Sénecé.	
5	Monseñor Ferraterra le pide a Campobasso que deje de ver a Sénecé.		Campobasso va al palacio Orsini.	
6	Campobasso va al palacio Orsini.		Sénecé visita a Campobasso en secreto	
7	Sénecé visita a Campobasso en secreto		Sénecé le pide a Campobasso continuar viéndose manteniendo sus privilegios.	
8	Sénecé le pide a Campobasso continuar viéndose para mantener sus privilegios.		Campobasso se niega y planea vengarse de él.	
9	Campobasso se niega y planea vengarse de él.		Sénecé sale a dar un paseo.	
10	Sénecé sale a dar un paseo.		Unos hombres persiguen a Sénecé.	
11	Unos hombres persiguen a Sénecé.		Sénecé se marcha a un hotel.	
12	Sénecé se esconde en una iglesia.		Sénecé es asesinado.	
13	Sénecé presencia el velatorio de Jean Norbert de Sénecé		Campobasso se convierte en modelo de la más alta piedad de Roma.	
14	Sénecé se marcha a un hotel.		Monseñor Ferraterra se convierte en cardenal.	

15	Sénecé es asesinado.			
16	Campobasso se convierte en modelo de la más alta piedad de Roma.			
17	Monseñor Ferraterra se convierte en cardenal.			

El primer motivo es introductorio ya que no sólo expone la situación inicial (Campobasso está enamorada de Sénecé), también presenta a los dos personajes antagónicos del relato: Orsini y Campobasso.

El único motivo libre es la visita de Sénecé a la iglesia San Francesco a Ripa (motivos doce y trece), donde presencia su propio velatorio, que constituye una visión premonitoria de su futura muerte. Más que introducir un elemento fantástico al cuento, tal evento muestra la inclinación del escritor por los relatos helénicos, aunque la figura de un oráculo que visualiza el destino del héroe se desarrolla con más precisión en *La Chartreuse de Parme*, por lo que este cuento constituiría un precedente de la novela<sup>226</sup>. No son pocos los autores que han admitido no comprender la significación del título de *La Chartreuse de Parme*<sup>227</sup>, pues ésta únicamente aparece al final del relato, como lugar de encierro –y de la muerte– de Fabrice. Lo mismo podría decirse de este cuento: San Francesco a Ripa se menciona al final del relato solamente cuando Sénecé visualiza su propia muerte. La significación del título del cuento no atiende a lo que se va contar (las razones que llevan a Campobasso a asesinar a su amante), sino al tema que subyace en el relato. Así, *La Chartreuse de Parme* es en parte una novela de espacios<sup>228</sup>, donde los personajes se convierten en pretextos para mostrarnos un mundo futuro, la modernidad, de ahí que la novela lleve por título el nombre de un lugar, un sitio, un espacio, una cartuja o una iglesia; San Francesco a Ripa no nos revela la muerte de Sénecé, sino el conflicto entre dos mundos, dos espacios, el de Orsini y el de Campobasso.

Todos los motivos son dinámicos a excepción de dos: la visita de la princesa Campobasso al palacio Orsini, y la visita de Sénecé a la iglesia San Francesco a Ripa. Aquí se

---

<sup>226</sup> No es extraño que *La Chartreuse de Parme* surja a partir de las *Chroniques italiennes*: “Stendhal projetait du reste une autre chronique, qui eût exalté la virtù sublime et fantasque d’une femme de la famille Farnèse: transposée au XIXe siècle et agrandie en roman, cette chronique deviendra la Chartreuse de Parme” (Beaumarchais y Couty, 2003: 222).

<sup>227</sup> Ver Harold Bloom, *Cómo leer y por qué*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000.

<sup>228</sup> Wolfgang Kayser es uno de los literatos que conciben *La Chartreuse de Parme* como una novela de espacios: “(...) la Chartreuse de Parme se inclina claramente a la novela de espacio: la evolución de Fabrice se convierte más bien en un medio auxiliar para revelar el gran mundo apasionado” (Kayser, 1992: 488). No se comparte la opinión de que el mundo revelado por Stendhal sea simplemente el mundo apasionado. A través de una alegoría de los reinos pontificios, Stendhal muestra el mundo que hoy se denomina moderno. Sin embargo, sí se comparte el señalamiento de Kayser en el sentido de que lo que se describe es un espacio, un lugar, y no las aventuras de Fabrice, como sí se hace en *Le Rouge et le Noir*.



cumple la máxima premisa de que los motivos libres suelen ser estáticos, pero no todo motivo estático suele ser libre<sup>229</sup>. En efecto, la visita a Campobasso al salón Orsini entraña la descripción de un espacio, de un lugar, de un ambiente, de las actitudes de la Condesa y de Sénecé. A pesar de la descripción de una circunstancia, éste no constituye un motivo libre, pues tal evento es determinante para que Sénecé visite a la Princesa y que ella decida asesinarlo. No sucede lo mismo con la visita de Sénecé a San Francesco a Ripa, ya que este hecho no tiene consecuencias en el desarrollo de la trama, perfectamente pudiera haber sido eliminado.

## b) Exposición

La exposición es directa, se presenta a los dos personajes del conflicto a través de un largo motivo introductorio. La acción comienza un tanto retardada, cuando monseñor Ferraterra le cuenta a la Princesa que Sénecé frecuenta a la condesa Orsini. En consecuencia, Campobasso manda llamar al caballero Sénecé para reprocharle su conducta, iniciando así la acción de la trama.

El narrador conoce a sus personajes a la perfección y expone al lector los sentimientos más recónditos de éstos. Al contrario de lo que ocurre entre los mismos personajes, que se presentan con un total desconocimiento en el relato. Esto es importante para el desarrollo de la trama, pues Sénecé no conoce las emociones de Campobasso, y la falta de información y comprensión le conducen a la muerte. Lo mismo ocurre con monseñor Ferraterra y Campobasso, la Princesa jamás intuye las motivaciones del Prelado. El conocimiento del escritor para con sus personajes es tan profundo que su exposición exige un mayor espacio en el texto, lo que en ocasiones puede constituir un reto por el formato reducido que implica el cuento, tal y como sucede, por ejemplo, en el siguiente pasaje: “Le lecteur trouverait bien long le dialogue de la jeune princesse, folle d'amour et de jalousie, et du prélat ambitieux” (Stendhal, 1853: 1952, 305).

Al final del relato se presenta un breve desplazamiento temporal. Dos años después del asesinato de Sénecé se informa de que la princesa Campobasso ha conseguido ser venerada en Roma como modelo de la más alta piedad, y que Ferraterra logra ser cardenal.

---

<sup>229</sup> “Los motivos libres suelen ser estáticos, pero no todos los motivos estáticos son libres” (Tomachevski, 1982: 188).

### c) Narrador

Al igual que en *Les Cenci*, en *San Francesco a Ripa* también es posible identificar dos narradores. Sin embargo, mientras que en el primer cuento se realiza una referencia literal al texto citado, en *San Francesco a Ripa* el primer narrador se limita a traducir al segundo narrador a través de su propia voz narrativa, es decir, la presencia de un segundo narrador es simbólica.

Como el contexto y el tiempo del cuento se desarrollan en una época distante y en una cultura lejana, son frecuentes las intervenciones del narrador explicando supuestos hábitos del momento histórico en que tiene lugar el relato:

La mode à Rome, qui, pendant deux siècles, avait été pour les Espagnols, commençait à revenir un peu aux Français. On commençait à comprendre ce caractère qui porte le plaisir et le bonheur partout où il arrive. Ce caractère ne se trouvait alors qu'en France et, depuis la révolution de 1789 ne se trouve nulle part. C'est qu'une gaieté si constante a besoin d'insouciance, et il n'y a plus personne de carrière sûre en France, pas même pour l'homme de génie, s'il en est. La guerre est déclarée entre les hommes de la classe de Sénécé et le reste de la nation. Rome aussi était bien différente alors de ce qu'on la voit aujourd'hui. On ne s'y doutait guère, en 1726, de ce qui devait y arriver soixante-sept ans plus tard, quand le peuple, payé par quelques curés, égorgeait le jacobin Basseville, qui voulait, disait-il, civiliser la capitale du monde chrétien (Stendhal, 1853: 1952, 299).

Intervenciones de esta naturaleza son fundamentales para que la realidad citada se vuelva literaria o para que se vuelva cómica. Algunas implicaciones del narrador contienen grandes dosis de ironía y de humor<sup>230</sup>. A diferencia de *Les Cenci*, donde las implicaciones se caracterizan por ser más épicas y emotivas, en *San Francesco a Ripa* la simpatía hacia los personajes permanece equilibrada, contenida.

### d) Tiempo

Como en todos los relatos de las *Chroniques italiennes*, el contexto se desarrolla en el medievo italiano y el narrador recurre constantemente a la fecha en que se sitúa los eventos del relato<sup>231</sup>. En cuanto al tratamiento del tiempo al interior de la narración, debido a la atención especial del narrador sobre las emociones de los personajes, se ve forzado a precisar el tiempo con el fin de provocar la impresión de que avanza: *sa soirée, le lendemain, deux*

---

<sup>230</sup> “(...) il lui arrivait de se jeter aux genoux de son oncle en le suppliant de lui donner la bénédiction papale, qui, comme on ne le sait pas assez, à l'exception de deux ou trois péchés atroces, absout tous les autres, même sans confession” (Stendhal, 1853: 1952, 297).

<sup>231</sup> “C'était en 1726, au commencement du dernier siècle” (Stendhal, 1853: 1952, 296).

*jours, après*, etc. El único pasaje en que no es necesario tal precisión es la persecución sobre Sénecé, pues la acción misma permite la progresión del relato.

#### e) Lugares

Algunos eventos del relato son estáticos, como la visita de Campobasso al palacio Orsini, el encuentro entre Sénecé y Campobasso en el palacio de ésta, o la visita de Sénecé a la iglesia de San Francesco a Ripa. Aún así, la descripción de lugares no destaca en importancia, o dicho de otra manera, la descripción de emociones de los personajes es más significativo que la del espacio físico. Cuando Campobasso visita el palacio Orsini, el narrador no transmite cómo es el lugar, se centra en las actitudes de los invitados:

Tous les gens d'esprit, tous les ambitieux de Rome, ne pouvant aborder au palais Campobasso, affluaient au palais Orsini. L'arrivée de la princesse fit événement; tout le monde s'éloigna par respect; elle ne daigna pas s'en apercevoir: elle regardait sa rivale, elle l'admirait. Chacun des agréments de sa cousine était un coup de poignard pour son cœur. Après les premiers compliments, l'Orsini la voyant silencieuse et préoccupée, reprit une conversation brillante et disinvolt (Stendhal, 1853: 1952, 306).

En cierta ocasión, cuando se define a la princesa Campobasso, la descripción del lugar está relacionada con la significación del personaje en el cuento (representa al mundo antiguo):

Elle était immobile dans un immense fauteuil de cuir doré. Posées auprès d'elle sur une petite table de marbre noir, deux grandes lampes d'argent au long pied, chefs-d'œuvre du célèbre Benvenuto Cellini, éclairaient ou plutôt montraient les ténèbres d'une immense salle au rez-de-chaussée de son palais ornée de tableaux noircis par le temps; car déjà, à cette époque, le règne des grands peintres datait de loin (Stendhal, 1853: 1952, 300).

Se encuentra un breve desplazamiento en la persecución de Sénecé, en la última parte del cuento: el personaje se traslada de Corso a la Iglesia San Francesco a Ripa, y de ésta al hotel donde es asesinado.

#### f) Sistema de motivos

Hacer referencia a un texto anterior al tiempo al que escribe el escritor, así como referirse a una cultura distante a la suya –y a un segundo escritor–, crea el efecto no sólo de una realidad distante, sino también de una realidad literaria, estética, por lo que puede afirmarse que el sistema de motivos es artístico o estético.

Como en todos los relatos de Stendhal, el análisis psicológico de los personajes es fundamental. Tal enfoque le obliga a retrasar el comienzo de la acción en el cuento, al dedicar los primeros párrafos a las descripciones de la condesa Orsini y a la princesa Campobasso.

#### g) Identificación del héroe

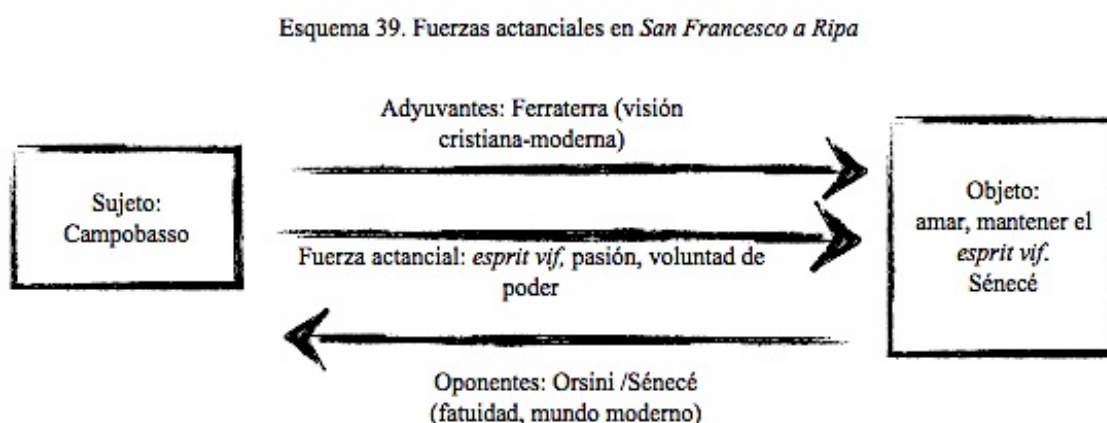
La princesa Campobasso encarna al héroe, que representa valores contrarios a su antítesis, la condesa Orsini. Campobasso simboliza un mundo amenazado por la superficialidad, la fatuidad, la vacuidad, personificado en el personaje de la condesa Orsini. Campobasso es el *esprit vif*, la voluntad de poder que quiere imponerse, no a una persona determinada, sino a un contexto que le es adverso. Por ello, Sénecé es en un primer momento el objeto de su fuerza vital (en el lenguaje de Stendhal, de su amor); pero este motivo es falso, pues Sénecé no es en sí mismo el propósito, sólo constituye un pretexto para que la heroína mantenga su *esprit vif*; en el esquema de fuerzas actanciales Sénecé es, por una parte, el objeto de deseo del héroe pero, posteriormente, se convierte, junto con Orsini, en un obstáculo. Campobasso no busca amar a alguien, sino simplemente amar, con el fin de mantener su naturaleza vital. Cuando se da cuenta de que Sénecé escoge a Orsini ya no puede seguir amándolo (y mantener por tanto su espíritu vital), porque al elegir a Orsini, Sénecé ha optado por entrar a formar parte del universo que la heroína desdeña. Por lo tanto, Sénecé debe morir, se ha convertido en una fuerza contradictoria que impide el cumplimiento de su objetivo: triunfar sobre todo lo que simboliza Orsini.

Cabe destacar dos detalles interesantes en *San Francesco a Ripa*. El primero es el papel de monseñor Ferraterra, que ayuda a la heroína con el interés de conseguir un cargo importante en la Iglesia. Tomando en consideración lo que la curia representa en el cuento de los *Les Cenci* (la moral cristiana-moderna), resulta curioso que en este relato se materialice en una fuerza adyuvante del héroe. Esta alianza podría explicar la frase –un tanto triste– de Campobasso cuando toma la decisión de asesinar a Sénecé: “ce sera l’arrêt de ma mort et de la votre” (Stendhal, 1853: 1952, 302). Matar a Sénecé y aceptar la alianza con Ferraterra para vencer a Orsini implica un costo que podría calificarse de victoria pírrica. El otro elemento destacable se encuentra en el papel de Sénecé, el inocente que muere en el conflicto (adoptando el mismo papel de Fabrice y Sandrino en *La Chartreuse de Parme*). A pesar de que el narrador lo distingue del resto de compatriotas, a Sénecé le vence la vacuidad del espíritu, situación que le impide comprender a Campobasso. Aunque reconoce la valía, la belleza, la singularidad de Campobasso, la fatuidad gana la partida a Sénecé y termina

comportándose en consonancia con el mundo que la heroína deplora (un mundo que ha capitulado los intereses materiales, el *savoir vivre* de Orsini):

Malgré tout mon respect pour votre parole d'honneur, c'est cependant une chance que je ne courrai pas, dit la princesse d'un air résolu, et qui enfin commença à étonner un peu le jeune Français. “Adieu! chevalier...” Et, comme il s'en allait un peu indécis: “Viens m'embrasse”, lui dit-elle (Stendhal, 1853: 1952, 308).

Las fuerzas actanciales se esquematizarían de este modo:



#### h) Procedimiento de la trama

La introducción donde se muestra la personalidad de las dos protagonistas del conflicto disequilibra en cierta manera las proporciones del cuento. La acción se ve anulada por la descripción de los caracteres de los personajes, por los retratos que realiza de los perfiles de Orsini y Campobasso al principio y en medio del cuento. No obstante, este defecto es al mismo tiempo la seña de identidad –y virtud– en Stendhal, pues su intención estética es ahondar en la psicología del personaje, lo que le permite crear arquetipos de héroes sumamente complejos. Tal situación no significa que la intriga esté mal construida<sup>232</sup>, pero queda ligeramente eclipsada por la intención estética. Este procedimiento se encuentra

<sup>232</sup> En la edición de *Chroniques italiennes* de Dominique Fernandez se cita el manuscrito de *San Francesco a Ripa*, que se encuentra en Grenoble. Según consta en el texto, la intención del escritor es mostrar la forma en que se asesina a un francés (ya se ha mencionado que la intriga del cuento consiste en comprender por qué Campobasso asesina a su amante). En el manuscrito, el esquema del relato está perfectamente construido: 1) Ella (X) le hace a él (Y) un reclamo. 2) Ella le ve llegar a casa de su prima. 3) Él se equivoca de forma razonable y le propone una forma honesta de acabar la relación. 3) Ella le manda a asesinar. “Fond: Description de la manière dont un Français se fait assassiner à Rome par sa maîtresse. Plan: 1° Elle lui fait des reproches; 2° Elle le voit arriver chez sa cousine; 3° La croyant raisonnable, il se trompe, il arrange une rupture honnête 4° Elle le fait tuer” (Stendhal, 1853: 1952, 372-373).

perfectamente justificado por la vocación artística de Stendhal, una condición fundamental para leer su texto. Por ejemplo, las razones por las que Campobasso ordena asesinar a su amante son tan sutiles<sup>233</sup> –y cómicas–, que la extensa descripción psicológica del personaje se hace necesaria; pues no sería posible comprenderlo sin la intervención inicial del narrador explicando el porqué de las rivalidades entre Orsini y Campobasso.

## 10. *Le Rouge et le Noir* (1830)

### 10.1. Estudio de la fábula

#### a) Acontecimientos

*Le Rouge et le Noir* narra el ascenso social y caída de Julien Sorel, hijo de un carpintero de Verrières. Por instancia del padre Chélan, uno de los protectores de Julien, el señor Rênal lo toma como preceptor de sus hijos. Julien seduce a su esposa, Louise, quien tras muchos remordimientos termina enamorándose de él. El señor Valenod, enemigo político del señor de Rênal, se entera del romance y le envía una carta anónima poniéndolo al tanto del asunto. La señora de Rênal inventa una estrategia para salvaguardar su aventura, pero ante la imposibilidad de evitar el escándalo social, accede a que Julien se vaya lejos de Verrières.

Gracias a la recomendación del padre Chélan, Julien ingresa en el seminario de Besançon, donde encuentra otro protector, Pirard, quien será destituido del seminario pocos meses después. Con la intención de protegerlo, Pirard envía a Julien a la casa de un noble parisino pro-monárquico, el marqués de La Mole. En París, Julien seduce a la hija del Marqués, Mathilde, quien después de grandes vacilaciones se enamora de él, y con quien tiene un hijo. Mathilde comunica a su padre el embarazo y su disposición a casarse con Julien. El Marqués investiga los antecedentes de la vida de Julien. La Mole recibe una carta de la señora de Rênal, la cual describe a Julien como un ser sin escrúpulos morales, entonces, el Marqués toma la decisión de no apoyar el matrimonio de su hija. Cuando Julien se entera de la noticia se dirige a Verrières e intenta asesinar a la señora de Rênal. Julien es capturado, juzgado y sentenciado a la pena capital. Los hechos del relato se esquematizarían así:

1. El señor de Rênal decide tomar como preceptor de sus hijos a Julien Sorel.
2. Julien seduce a la señora de Rênal.

---

<sup>233</sup> “Il réclamait instamment le privilège de revenir de temps à autre dans le lieu où ils se trouvaient; leurs rapports auraient toujours de la douceur... D'abord la princesse ne le comprit pas. Quand, avec horreur, elle l'eut compris, elle resta debout, immobile, les yeux fixes. Enfin, à ce dernier trait de la douceur de leurs rapports, elle l'interrompit d'une voix qui semblait sortir du fond de sa poitrine, et en prononçant lentement (...)” (Stendhal, 1853: 1952, 308).

3. Romance entre Julien y la señora de Rênal.
4. Valenod se entera del romance y se lo comunica al señor de Rênal.
5. La señora de Rênal, con el fin de evitar un escándalo social, accede a que Julien se vaya lejos de Verrières.
6. Julien ingresa en el seminario de Besançon, donde se hace amigo y protegido de Pirard, director de seminario.
7. Pirard es destituido del seminario y envía a Julien a trabajar a la mansión del marqués de La Mole, en París.
8. Julien seduce a Mathilde, hija del Marqués.
9. Romance entre Julien y Mathilde.
10. Mathilde queda embarazada.
11. Mathilde está resuelta a casarse con Julien.
12. La Mole recibe una carta de la señora de Rênal acusando a Julien de inmoral.
13. La Mole decide no apoyar el matrimonio de Mathilde.
14. Julien regresa a Verrières para asesinar a la señora de Rênal.
15. Julien es capturado, juzgado y sentenciado a muerte.
16. Julien es degollado.
17. La señora de Rênal muere tres días después.

El tipo de conexión en la novela es enteramente causal pues cada evento es consecuencia de una acción. Los dos primeros capítulos del relato, en los que Stendhal se detiene en la descripción de la ciudad de Verrières<sup>234</sup>, son importantes en tanto que transmiten al lector la sensación de una situación duradera, perdurable, casi idílica. El personaje de Julien Sorel viene a romper tal continuidad cuando el señor de Rênal decide tomarlo como tutor de sus hijos. De manera que la acción del señor de Rênal desencadenará una serie de eventos que tendrán como desenlace final la muerte de su esposa.

A lo largo de todo el texto es posible apreciar que cada hecho se encuentra íntimamente vinculado a una decisión, que a su vez genera consecuencias concretas. Por ejemplo, antes de que Julien seduzca a la señora de Rênal, ya se le habían presentado otras opciones que, probablemente, hubieran desarrollado la vida del personaje en otra dirección. Julien recibe la propuesta de matrimonio de Elisa y la oferta de Fouqué de convertirse en socio de su negocio. Ambas proposiciones son desestimadas por el protagonista.

---

<sup>234</sup> Describe los jardines, el campo. Julien Sorel no aparece sino hasta la primera parte del capítulo IV.

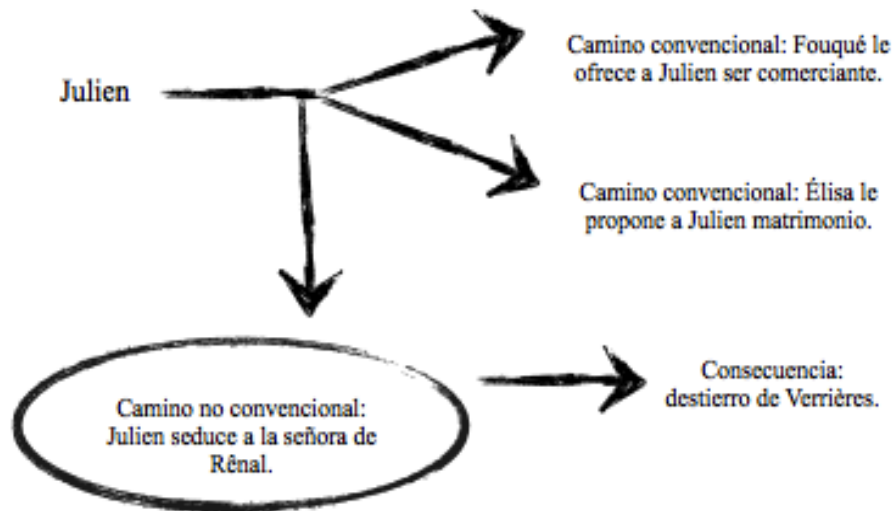
Rechazar la propuesta de Elisa tiene como consecuencia que ésta le cuente a Valenod el romance que Julien mantiene con la señora de Rênal, lo que a la larga obligará al protagonista a marcharse de Verrières. En Besançon se produce una situación similar. Elegir a Pirard como confesor tiene como resultado no poder superar las evaluaciones de la Iglesia. Una vez Pirard es destituido de la dirección del seminario, Julien no tendrá más alternativa que compartir el destino de Pirard en París. En el palacete de La Mole se repite la situación de la casa de los Rênal; antes de cautivar a Mathilde, Julien tiene la opción de terminar su carrera con un buen curato. La Mole le ofrece esta alternativa, pero Julien opta por enamorar a su hija, lo que terminará desembocando en la muerte del protagonista.

En estas relaciones de acción y consecuencia, un principio que determina la vida de Julien es su condición socioeconómica, su clase social. Julien no es en ningún momento dueño de su futuro, es el padre Chélan quien le consigue un empleo, es el señor de Rênal y el señor Sorel quienes negocian los términos de contratación, son los señores Rênal quienes dan el visto bueno para que se marche de Verrières, es el padre Pirard quien consigue que La Mole lo contrate y, finalmente, es el Marqués quien tiene la última palabra para que Julien acceda a la nobleza. Aunque Julien logra su propósito, la señora de Rênal pone fin a sus aspiraciones. En otras palabras, Julien sólo tiene una opción: seguir el camino trazado que su condición social le permite (en aquél entonces la Iglesia constituía un medio para lograrse un futuro acorde con la clase social). Para optar a una alternativa Julien tiene que recurrir a la transgresión de la ley (moral y legal), teniendo como consecuencia la muerte. De este modo su destino está trazado de antemano por provenir de una clase de baja condición social. El siguiente esquema ejemplifica las decisiones de Julien y cómo éstas repercuten en el desarrollo de la historia:

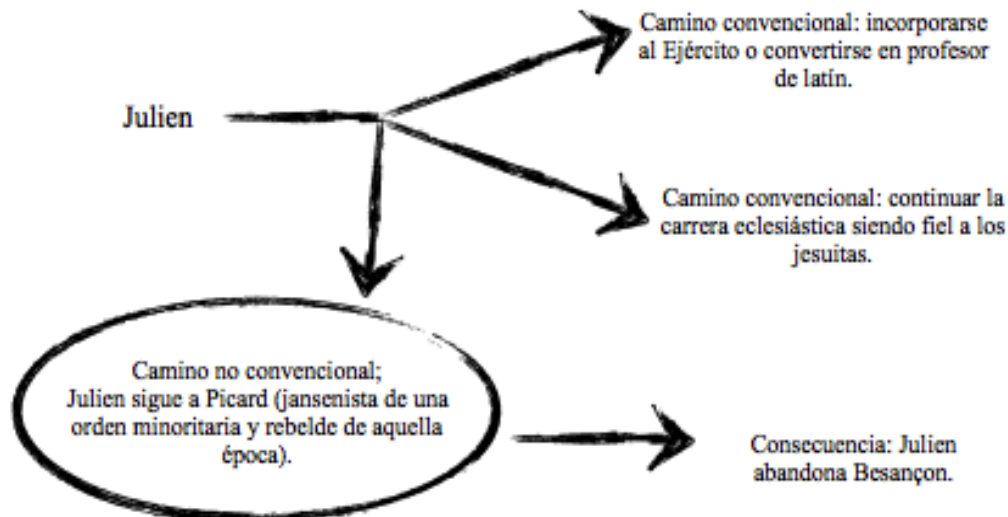


Esquema 40. Decisiones de Julien Soren en *Le Rouge et le Noir*

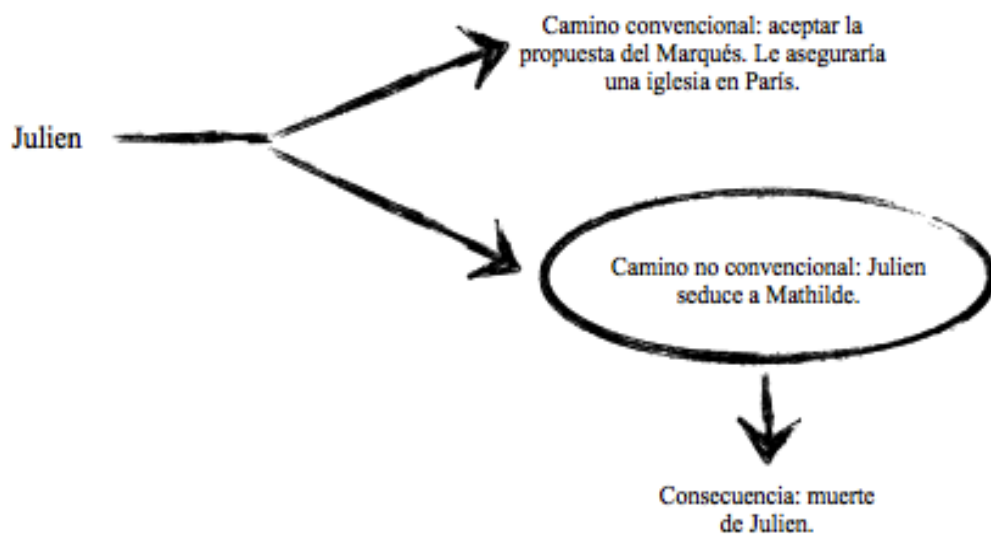
1) En Verrières



2) En Besançon



3) En París



## b) Situaciones

El que el señor de Rênal decida acoger a Julien como tutor de sus hijos constituye el acontecimiento que transgrede la situación inicial: la vida apacible y monótona en el Franco-Condado. El exordio está indicado de forma indirecta en la novela. El señor y la señora de Rênal pasean por el *cours de la fidélité*<sup>235</sup>, cuando uno de sus hijos se sube al parapeto de un muro. La señora de Rênal sale corriendo tras de él y guarda silencio por miedo a que se asuste y se caiga. El niño, riendo por sus hazañas y al ver la aflicción de su madre, salta y corre hacia ella. A continuación el narrador dice: “Ce petit événement changera le cours de la conversation” (Stendhal, 1830: 1958, 18). El señor de Rênal le comunica a su esposa que ha decidido tomar a su servicio al joven Sorel. Esta decisión pone en marcha la acción de la novela, a partir de entonces el lector sigue las aventuras de Julien Sorel, que aspira a convertirse en noble valiéndose de métodos un tanto cuestionables.

Los personajes principales son: Julien Sorel, la señora y el señor de Rênal, el marqués de La Mole, Mathilde, Chélan, Pirard, Fouqué, Elisa, el príncipe Korasoff, el señor Sorel, la señora de Dervilles, Valenod, Norbert de La Mole, y el marqués de Croiserois.

- Julien Sorel y la señora de Rênal

La señora de Rênal es una pequeña aristócrata de provincias, educada en colegios católicos. La relación que establece con Julien es la que más se aproxima al amor ideal de Stendhal: el amor pasión. Éste se alimenta de su objeto y pasa al siguiente ciclo: admiración, deseo de proximidad y esperanza; el ideal de este amor es fusionarse en una sola entidad<sup>236</sup>. En efecto, la relación entre ambos personajes experimenta este ciclo. Desde el momento en que la señora de Rênal fija su mirada en Julien siente admiración por su belleza particular, casi femenina. Existe también un deseo de proximidad que en la novela se inicia con un juego de manos, cuyo motivo se repite en la interacción entre ambos, para finalizar cuando Julien entra en la habitación de la señora de Rênal. Más problemático resulta para la relación conservar la esperanza. Al ser la señora de Rênal una mujer casada, no existe la posibilidad de mantener una relación duradera con Julien, debido a los obvios convencionalismos de la época, tanto morales como económicos, aunque prima más lo segundo, pues cuando es

---

<sup>235</sup> Ironía del escritor, pues la señora de Rênal no sólo engañará a su esposo, sino que terminará siendo fiel a su amante.

<sup>236</sup> Ver artículo de Todorov: *Stendhal: amor y egotismo*, en *Vivir sólo juntos* (versión en castellano), 2011.

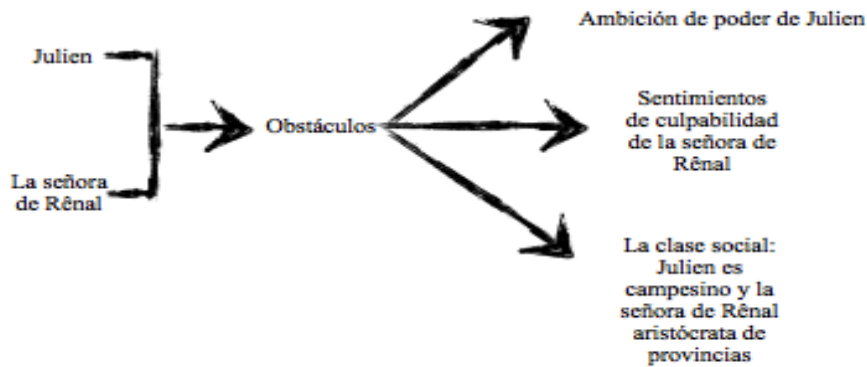
descubierta la infidelidad de la señora de Rênal, ésta intenta por todos los medios que Julien permanezca en Verrières, y no accederá a dejarlo partir hasta que la posición social y económica de su familia se ve amenazada. Por otra parte, las propias ambiciones de Julien también constituyen un obstáculo para que se de el amor pleno, ya que el origen de los sentimientos del héroe para con su amante son utilitarios. En un principio, él concibe la relación con la señora de Rênal como un medio para conseguir sus propósitos. Una vez Julien ha caído en desgracia, los amantes vuelven a reunirse. La muerte de ambos les permite fusionarse en una sola entidad. El narrador lo anuncia cuando la señora de Rênal visita a Julien en la cárcel y ésta, al reconocer la inminente muerte de su amante, deja entrever sus intenciones de suicidio<sup>237</sup>. Puede decirse que la particularidad de Julien (su fisonomía campesina, sus rasgos femeninos y, en general, porque es diferente) une a ambos amantes. Julien ama a la señora de Rênal porque ésta lo ve tal y como es (un campesino de provincias). Por el contrario, les distancia la ambición de Julien, su deseo de poder, de ser alguien, de ser reconocido, así como la clase social y los sentimientos de culpa de la señora de Rênal<sup>238</sup>. Sólo al final de sus vida la inminencia de la muerte los fusiona, porque únicamente en ese momento advierten de los mundano que eran sus obstáculos, convirtiéndolos así en arquetipos del amor ideal. El siguiente esquema representa cómo funciona esta relación:

---

<sup>237</sup> Las intenciones de morir de la señora de Rênal no se expresan directamente, pero es posible intuir las, pues muere tres días después de Julien: “Explique-moi cela bien nettement avant que je te quitte, je veux voir clair dans mon coeur; car dans deux mois nous nous quittons... A propos, nous quitterons-nous? lui dit-elle en souriant” (Stendhal, 1830: 1958, 495).

<sup>238</sup> El capítulo XIX de la primera parte desarrolla este aspecto: “Enfin le ciel eut pitié de cette mère malheureuse. Peu à peu Stanislas ne fut plus en danger. Mais la glace était brisée, sa raison avait connu l'étendue de son péché; elle ne put plus reprendre l'équilibre. Les remords restèrent, et ils furent ce qu'ils devaient être dans un coeur si sincère” (Stendhal, 1830: 1958, 121).

Esquema 41. Relación entre Julien Sorel y la señora de Rênal en *Le Rouge et le Noir*



- Julien Sorel y Mathilde de La Mole

Mathilde, hija del marqués de La Mole, se caracteriza por su deseo de ser reconocida socialmente. Si el amor que surge entre la señora de Rênal y Julien es de tipo ideal, con Mathilde se produce lo que el escritor llama amor vanidad, una forma de narcisismo. Mathilde no ama al campesino, ama la posibilidad de que Julien llegue a ser un personaje notable. Por ello, Mathilde se siente complacida cuando su padre le otorga un rango en la nobleza. Frecuenta y acompaña a Julien mientras está prisionero porque ama el placer que le provoca imaginarse como amante de un gran hombre<sup>239</sup>. Por ello, cuando se entrega a Julien lo hace desde un sentido del deber, pues se debe a esa imagen; imagen que, por otra parte, depende de la opinión pública.

En cuanto a los sentimientos de Julien por la hija del Marqués, tienen que ver con obtener el poder. Al igual que ocurre con la señora de Rênal, existe un ánimo de conquista, de dominar y de poseer algo que es inalcanzable para él: un campesino que doblega a un miembro de la nobleza. Si bien es cierto que la situación con Mathilde se complica, al ser la resistencia de ésta más acentuada que con la señora de Rênal, el hecho de que ella posea la misma ambición que Julien (ser alguien, ser reconocida socialmente) obstaculiza su amor. Al final, obtendrá la victoria quien primero se rinda. Una vez Julien abandona toda idea de poder ya no le encuentra sentido estar con Mathilde, pues ella continúa amando su imagen y no al campesino que pretendió ser más de lo que su clase social le permitía. Es más, Mathilde no

---

<sup>239</sup> Julien, jugando con esta idea del amor, manipula los sentimientos de Mathilde. Le hace ver que su comportamiento en el juicio es comparable al de Boniface de la Mole: “L'avantage d'une naissance illustre me manque, il est vrai, ajoute-t-il, mais la grande âme de Mathilde a élevé son amant jusqu'à elle. Croyez-vous que Boniface de La Mole ait été mieux devant ses juges?” (Stendhal, 1830: 1958, 490).

valora en ningún momento este rasgo, ama siempre a Julien por su futuro, no por su trayectoria.

- Chélan y Pirard

Chélan recomienda a Julien ante el señor de Rênal, y Pirard, director del seminario de Besançon, hace lo propio ante el marqués de La Mole. Ambos pertenecen a los jansenistas, una orden rebelde y minoritaria en la Iglesia de la época. Desde el punto de vista actancial, tanto la señora de Rênal como el señor de Rênal y el marqués de la Mole auxilian en determinado momento al protagonista. Si bien es cierto que la señora de Rênal desarrolla la función principal de amparo –muy cercana a la idea maternal–, no ejecuta el mismo papel que Chélan y Pirard pues, al contrario que los clérigos, nunca controla el destino del héroe.

Podría pensarse que se está ante un reparto de roles, uno paterno (masculino) asignado a Chélan y Pirard, y uno materno (femenino) atribuido a la señora de Rênal. No obstante, el rol paterno es encarnado por el viejo cirujano de los ejércitos de Napoleón. Por otra parte, uno de los elementos que más llaman la atención de la descripción de Julien es su apariencia femenina. La señora de Rênal se siente particularmente atraída por este aspecto, que contrasta con la masculinidad de su esposo. En nuestra opinión la señora de Rênal no desarrolla una función maternal en la novela, sino más bien se establece una relación de igualdad, de empatía entre ellos. En cuanto a Chélan y a Pirard, aunque ambos manejen el destino, el sino, del héroe, tampoco adoptan un rol paterno como tal. Chélan lo recomienda al señor de Rênal como tutor, le ofrece la alternativa de desposarse con Elisa, y le proporciona la clave de la vida moderna<sup>240</sup> (el *savoir vivre*): “il s'agit de faire fortune dans ce monde ou dans l'autre, il n'y a pas de milieu” (Stendhal, 1830: 1958, 52). Chélan también le forma intelectualmente, le educa en teología y le ofrece la opción (casi se la impone) de marcharse de Verrières para ingresar en el seminario de Besançon, donde Pirard toma el relevo de protector de Julien. En diversas ocasiones se enfatiza que Julien es el preferido entre todos los seminaristas. Cuando Pirard es destituido de su cargo envía a Julien a París para protegerlo. Así como en Verrières Chélan prácticamente le ordena que se marche del lugar, en Besançon Pirard le remite directamente al palacio de La Mole. De manera que Pirard y Chélan son los hilos que conducen el destino del héroe. Los dos juegan un papel decisivo en la puesta en marcha del

---

<sup>240</sup> En el fondo se trata de una sentencia. Al estilo de un dios griego (el pasaje recuerda al planteamiento que los dioses griegos hicieron a Aquiles: la gloria en esta vida o una vida larga sin ella) Chélan plantea dos opciones a Julien: si elige el camino de Elisa probablemente tenga fortuna, pero si elige el otro camino no hay cabida para la ventura. Julien elige esta última vía.

engranaje de las aventuras de Julien, y los dos, al igual que las divinidades griegas, se reservan el derecho de actuar, pues ninguno interviene para rescatarlo de la muerte, mas ello no implica que ejerzan un rol paterno.

- El señor de Rênal y el marqués de La Mole

El señor de Rênal y el marqués de La Mole se erigen como patronos, señores y dueños de Julien. El vínculo que se establece entre estos dos personajes y Julien Sorel es una relación de poder, básicamente económica. Para enfrentarse a ellos Julien recurre a la astucia, lo que no significa que atine siempre, pues una de las cuestiones principales que refleja la novela es la importancia de los convencionalismos culturales. Las clases económicas superiores utilizan determinados códigos culturales que Julien nunca logra descifrar, si no es a través de la ayuda de otro personaje, como algún miembro de la élite (la señora de Rênal o el príncipe Korasoff). Esto genera situaciones cómicas, a veces humillantes para el héroe, que se deben a la imposibilidad de Julien para entender el lenguaje del mundo del poder. Un ejemplo se observa en la relación laboral que establece con el señor de Rênal. El poder que tiene el señor de Rênal le permite dar trabajo a Julien, el mismo poder que le consiente deshacerse de él cuando se le antoje. Sin embargo, Julien no es consciente de tal situación. Ya en el capítulo IX se advierte que el señor de Rênal está dispuesto a despedirlo, pero Julien se adelanta a sus intenciones diciéndole que es él quien quiere irse. De ser una estrategia, es decir, que Julien previera las intenciones del señor de Rênal, se le atribuiría tal decisión a su astucia, pero no es así. Julien se quiere marchar porque se siente ofendido por el comportamiento del señor de Rênal<sup>241</sup>, su reacción es emotiva, no es una táctica que prevea una respuesta ante el inminente despido que tenía pensado su jefe. La situación se vuelve cómica en tanto que el señor de Rênal le tilda de ser muy sagaz, cree que se irá como tutor de Valenod, su enemigo político<sup>242</sup>. Igual reacción tiene lugar cuando Julien se marcha a Verrières. La señora de Rênal consigue que su marido acceda a darle dinero, pero Julien lo rechaza, pues se siente ofendido. De esta

---

<sup>241</sup> Son dos los hechos que enfadan a Julien. El primero ocurre cuando el señor de Rênal entra a las habitaciones de los criados sin previo aviso para cambiar los colchones. La habitación de Julien se ha convertido en su refugio del mundo exterior, donde lee libremente los libros de su héroe, Napoleón, y guarda un retrato de éste. Cuando Julien se entera de la acción del señor de Rênal tiene miedo de que su personalidad (su ser) queden al descubierto. Acude a la señora de Rênal para que rescate el retrato y se lo de antes de que caiga en manos del señor de Rênal. Ésta obedece y Julien se ve salvado, pero la sensación de ser vulnerable, frágil, ante el inmenso poder del señor de Rênal le ofende. Momentos después tiene lugar el segundo hecho. Julien se encuentra en la habitación de los hijos de la señora de Rênal y, nuevamente, es sorprendido por el señor de Rênal. Julien se enfada y le dice: "Je puis vivre sans vous, monsieur" (Stendhal, 1830: 1958, 68).

<sup>242</sup> De hecho, esto mismo le hace creer a la señora de Rênal para evitar que lo despida cuando su esposo descubre el romance.

suerte que en esta relación de poder, la astucia es la herramienta que el narrador proporciona a su héroe, empero, éste se ve incapacitado para ejercerla correctamente frente al inmenso poder de las convenciones culturales (el lenguaje) de las élites económicas.

Con el marqués de La Mole la situación es parecida. En numerosas ocasiones se observa que él puede en cualquier momento poner punto final a la relación con su empleado. A diferencia del señor de Rênal, el marqués de La Mole le va tomando simpatía (una simpatía, no obstante, un tanto humillante, similar a la que se siente por una mascota), a tal grado que juega con Julien asignándole una identidad aristócrata. Sin embargo, a pesar de estos afectos, el Marqués mantiene siempre los límites de clase. Cuando le otorga la distinción de abuelo, le hace saber que continuará siendo un plebeyo, y que no tiene ninguna intención de liberarlo de esa condición, pues en el momento en que ya no le sea útil le proporcionará un curato. El narrador dice que Julien no es capaz de entender la terrible humillación del Marqués<sup>243</sup>. Por lo general, el protagonista no es consciente del lenguaje del poder. Julien tiene aspiraciones de grandeza, pero al provenir de una clase social humilde, no tiene conciencia de cómo funciona las relaciones en las altas esferas sociales. Dos momentos ilustran la ceguera política y cultural de Julien. El primero lo protagoniza cuando la señora de Rênal le explica el entramado de las relaciones políticas en el Franco-Condado:

Il devait à Mme de Rênal de comprendre les livres d'une façon toute nouvelle. Il avait osé lui faire des questions sur une foule de petites choses, dont l'ignorance arrête tout court l'intelligence d'un jeune homme né hors de la société, quelque génie naturel qu'on veuille lui supposer. Cette éducation de l'amour, donnée par une femme extrêmement ignorante, fut un bonheur. Julien arriva directement à voir la société telle qu'elle est aujourd'hui. Son esprit ne fut point offusqué par le récit de ce qu'elle a été autrefois, il y a deux mille ans, ou seulement il y a soixante ans, du temps de Voltaire et de Louis XV. A son inexprimable joie, un voile tomba de devant ses yeux, il comprit enfin les choses qui se passaient à Verrières (Stendhal, 1830: 1958, 100-101).

El fragmento está escrito desde la ironía, pues no es verdad que la señora de Rênal sea una mujer ignorante, y tampoco es cierto que el velo que cubre los ojos de Julien haya caído por completo. Julien comprende el hecho singular, lo que sucede en Verrières, pero no integra la lógica de los nexos entre política y economía, pues está más interesado en las emociones que experimenta con la señora de Rênal.

El segundo evento tiene lugar cuando La Mole lleva a Julien a una reunión conspirativa de aristócratas pro-monárquicos. Cuando la reunión finaliza, Julien se acerca a

---

<sup>243</sup> Julien no comprende la humillación del Marqués cuando éste –jugando con él– le otorga la identidad del hijo del duque de Chaulnes.

Altamira (un liberal), y en vez de comentarle lo que se está gestando en la reunión, le habla de sus problemas amorosos con Mathilde. También cuando le envían a Estrasburgo, en vez de reflexionar sobre asuntos políticos medita sobre su idilio con Mathilde. Curiosamente, Julien no cuestiona políticamente las posturas de los nobles, se siente ofendido por actitudes que tienen que ver con el honor, con la nobleza de espíritu, y no con el razonamiento político. Esto permite que la historia política de la narración no se convierta en un mero decorado de la novela, sino que represente un mundo ajeno, exterior al protagonista. Los valores, el lenguaje de ese mundo, resultan extraños en la moralidad de Julien. Tal idea constituye una de las claves para entender la razón del asesinato de Julien. El crimen obedece a la lógica de lo que André Gide llamó el acto gratuito: las acciones de los hombres siempre deben tener una motivación. El acto gratuito se produce cuando la particularidad del individuo se rebela. Al contrario que La Mole y el señor de Rênal, las motivaciones de Julien no obedecen a una lógica de costo y beneficio, responden a otros valores: el honor, la nobleza de espíritu, la pasión; por ello, es incapaz de comprender el lenguaje de las élites locales. Cuando la señora de Rênal envía la carta al Marqués acusándolo de inmoral, su honor se ve lastimado. En ese momento, los dos mundos –con sus valores y convencionalismos diferentes– quedan enfrentados; lo que Julien ha hecho es reprobable para la sociedad pero, desde su punto de vista, lo que la sociedad le ha hecho no puede ser considerado más que una ofensa a su honor. El intento de asesinato de la señora de Rênal revela la particularidad del mundo de Julien, su naturaleza lo ha traicionado, se ha revelado.

- Fouqué, Valenod, Elisa y el señor Sorel

Si Pirard y Chélan representan el poder religioso, y La Mole y el señor de Rênal encarnan al poder económico, Fouqué, Valenod, Elisa y el señor Sorel personifican lo que el narrador llama *la tyrannie de l'opinion*, dicho de otro modo, encarnan el sentido común. Fouqué y Elisa ofrecen a Julien una alternativa sensata a su vida. El primero integrándolo en su negocio y la segunda proponiéndose como esposa. Ambos le garantizan una vida próspera, pero Julien los rechaza pues se siente distante de ellos. El problema no reside en las emociones de Julien –a Fouqué lo estima considerablemente–, sino cuando ellos lo juzgan, es decir, cuando el sentido común juzga la particularidad del individuo. Por ejemplo, al rechazar Julien la oferta de Fouqué, éste piensa que se ha vuelto loco; la reacción de Elisa es todavía más virulenta ya que decide contarle a Valenod la aventura con la señora de Rênal.



En cuanto a Valenod, éste comparte la procedencia humilde de Julien y sus logros en términos de promoción social pero, a diferencia de Julien que posee una particularidad especial, Valenod no tiene más principio que su propia sobrevivencia económica y política. Se le describe como un nuevo rico, tacaño y despreciable. Así pues, no resulta extraño que traicione a Julien cuando conjura contra Frilair y vota en contra de la inocencia de Julien en el juicio.

Finalmente, tenemos la mala relación entre el señor Sorel y su hijo Julien. El padre, que lo golpea y lo maltrata, negocia el contrato de su hijo con el señor de Rênal en función de sus propios intereses económicos puesto que es un ser avaricioso. Al final del relato se produce un breve encuentro entre ambos. Julien teme reencontrarse con su progenitor al creer que éste lo va juzgar como un ser derrotado, y lo llega equiparar con Valenod, el hombre causante de su muerte.

- El príncipe Korasoff

Julien y el príncipe Korasoff mantienen una curiosa relación. Aunque Korasoff pertenece a la nobleza, procede al igual que Julien de la periferia –política y cultural– (Julien de una provincia francesa y Korasoff de Rusia), y comparten el mismo reto en su vida en París: aprender el lenguaje de la civilización parisina, Korasoff le aconseja cómo debe conquistar a Mathilde. El capítulo en el que Julien decide seducir a la señora de Fervaques utilizando los modelos epistolares de Korasoff posee tanto humor, que evoca a la parodia del género epistolar muy en boga en la Francia del siglo XVIII. Pero lo más relevante del personaje de Korasoff es que enseña a Julien el *principe de la gravité*, las reglas de la *haute fatuité*:

C'était le prince Korasoff, cet ami de Londres, qui lui avait dévoilé quelques mois auparavant les premières règles de la haute fatuité (...) Vous avez la mine d'un trappiste, dit-il à Julien, vous outrez le principe de la gravité que je vous ai donné à Londres. L'air triste ne peut être de bon ton; c'est l'air ennuyé qu'il faut. Si vous êtes triste, c'est donc quelque chose qui vous manque, quelque chose qui ne vous a pas réussi. C'est montrer soi inférieur. Etes-vous ennuyé, au contraire, c'est ce qui a essayé vainement de vous plaire qui est inférieur. Comprenez donc, mon cher, combien la méprise est grave (Stendhal, 1830: 1958, 398).

A pesar de ser un consejo orientado al ámbito amoroso, constituye una manera acertada de describir los atributos de lo que hoy se denomina moderno, que conlleva la ligereza de espíritu y la vacuidad –que caracterizan a Mathilde–. La estrategia para sobrevivir

en el mundo moderno, le dice Korasoff, es ser lo contrario de que los demás esperan de uno: “soyez le contraire de ce à quoi l'on s'attend” (Stendhal, 1830: 1958, 400).

- La señora de Dervilles, Norbert de La Mole, el marqués de Croisenois y la señora de Fervaques

La señora de Dervilles, Norbert de La Mole, el marqués de Croisenois y la señora de Fervaques son personajes de poca consistencia. Su existencia contribuye únicamente al desarrollo de la trama. Norbert sirve para introducir la relación entre Mathilde y Julien; la señora de Fervaques para lograr superar los obstáculos en la relación de Mathilde y Julien; y la señora de Dervilles es una de las primeras opciones que Julien se plantea en sus juegos de seducción (llama la atención que en el juicio de Julien al final de la novela ésta vuelva a aparecer, probablemente enviada por la señora de Rênal). En cuanto al marqués de Croisenois, rival de Julien en sus aspiraciones para casarse con la hija del marqués de La Mole, muere defendiendo el honor de Mathilde.

- Amanda Binet

La presencia del personaje de Amanda Binet, que bien hubiera podido ser eliminado sin que el relato se viera afectado, sirve para poner en apuros a Julien frente a Pirard, ya que cuando descubren que guarda la dirección de Amanda Binet, Julien se ve en una situación incómoda. Esta escena también permite mostrar cómo Julien se va ganando el afecto de Pirard. También la existencia de Amanda Binet recuerda al personaje de Aniken de *La Chartreuse de Parme*, las dos vienen a constituir una indicación de posibles líneas narrativas, pequeñas bifurcaciones de la historia que el escritor se guardó de desarrollar en aras del eje narrativo principal.

### c) Conflicto

El conflicto se extiende a dos niveles diferenciados: en la totalidad de la fábula y en las relaciones puntuales entre los personajes. Para la generalidad del relato, el conflicto consiste en enjuiciar la acción de Julien: el intento de asesinato a la señora de Rênal.

Julien quiere dejar de ser un campesino. Para llevarlo a cabo seduce a la esposa de un rico de provincia y a la hija de un noble parisino. Con la señora de Rênal no tiene el éxito deseado debido a las fuertes convicciones religiosas de ésta (la moral cristiana y la culpa) y a

la presión social, pues la señora de Rênal no desea perjudicar a su familia. Pero sí lo logra con Mathilde, la hija de La Mole. No obstante, la señora de Rênal lo acusa ante el Marqués de ser una persona sin escrúpulos morales, razón por la que La Mole decide no apoyar el matrimonio de su hija. De forma que Julien pierde la oportunidad de dejar de ser campesino, lo que le provoca un ataque de ira. Julien intenta asesinar a su primera amante pero es capturado, enjuiciado y condenado a muerte. El verdadero conflicto radica en que el juicio no considera razones de justicia, no se enjuicia la acción de Julien, sino que el proceso atiende a componendas políticas: uno de los miembros del jurado vota en su contra para perjudicar a un enemigo político y, sobre todo, porque tienen miedo a la naturaleza particular de Julien, a la amenaza que representa para sus intereses de clases; antes que juzgar la acción del héroe les preocupa la consecuencia de su conducta: la rebelión de un plebeyo por cauces inmorales.

Ahora bien, uno de los rasgos característicos de la escritura de Stendhal es el conflicto que se produce en las relaciones entre personajes. Entre Julien y la señora de Rênal se identifica claramente la existencia de dos intereses que se contraponen: las ambiciones, los deseos de poder y reconocimiento social por parte de él, y las convicciones religiosas y la moralidad por parte de ella, que les impiden gozar del amor. El momento más álgido de este conflicto se establece cuando los hijos de la señora de Rênal enferman y ella cree que se debe a su conducta indecorosa. La señora de Rênal deja ir a Julien gracias a estos remordimientos; podría incluso decirse que la culpa es el motivo de la caída del héroe, pues la señora de Rênal le confiesa al clérigo de Verrières sus sentimientos, y éste la manipula para que escriba la carta al marqués de La Mole acusando a Julien de ser inmoral.

En relación con Mathilde las ambiciones de Julien la convierten en su objeto de deseo. Julien se fija por primera vez en ella con motivo de su rivalidad con el marqués de Croisenois. Mathilde, por su parte, está obsesionada con la imagen pública, quiere ser la esposa de un gran señor.

En cuanto a Julien y el señor de Rênal, uno y otro comparten el mismo objeto de deseo: la señora de Rênal. Como ya se ha señalado anteriormente, entre ellos media una relación económica, y miden la realidad con valores diferentes. El señor de Rênal se comporta en sociedad según sus intereses políticos: contrata a Julien para que sus hijos tengan una educación que les permita ascender socialmente. Los razonamientos que establece cuando se entera de la traición de su esposa tienen siempre en cuenta sus intereses políticos y económicos, sin embargo, comparte con Julien un rasgo: la moralidad se subordina a propios

finés<sup>244</sup>. Pero, incluso así, esta subordinación se orienta en cada uno de ellos a finalidades distintas: Julien aspira a la gloria mientras que los objetivos del señor de Rênal son más mundanos, asegurarse una posición social. Estos dos intereses definen a su vez la relación que mantienen con la señora de Rênal. El señor de Rênal está casado con ella por conveniencia, ya que la señora de Rênal proviene de una familia rica de la pequeña aristocracia; y Julien, en cambio, a pesar de que en principio se mueve por el deseo de conquistarla por su clase social, termina amándola.

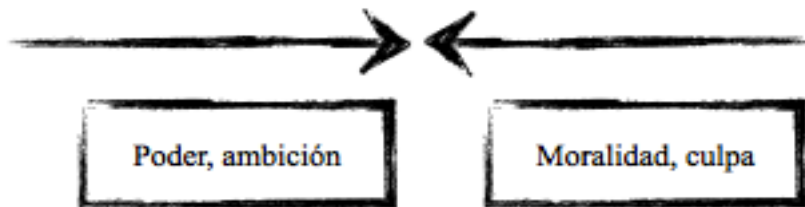
En cuanto a La Mole y Julien, pese a que La Mole nunca es ridiculizado como sí lo es el señor de Rênal, ambos (el Marqués y el señor de Rênal) son iguales pues se comportan de la misma manera, atendiendo a sus intereses de clases. El deseo del Marqués es casar a su hija con un duque. Podría esquematizarse el conflicto entre los personajes de esta manera:

---

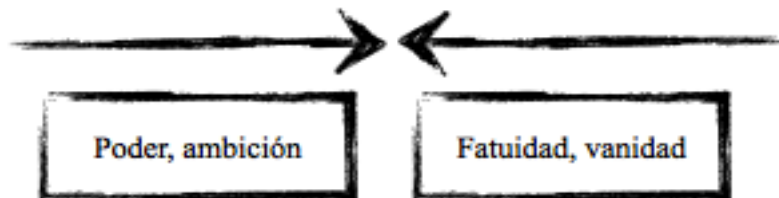
<sup>244</sup> A diferencia de Mathilde y la señora de Rênal, que subordinan sus principios en función de un poder externo: la Iglesia en el caso de la señora de Rênal y la opinión pública en lo que respecta a Mathilde.

Esquema 42. Conflicto en los personajes de *Le Rouge et le Noir*

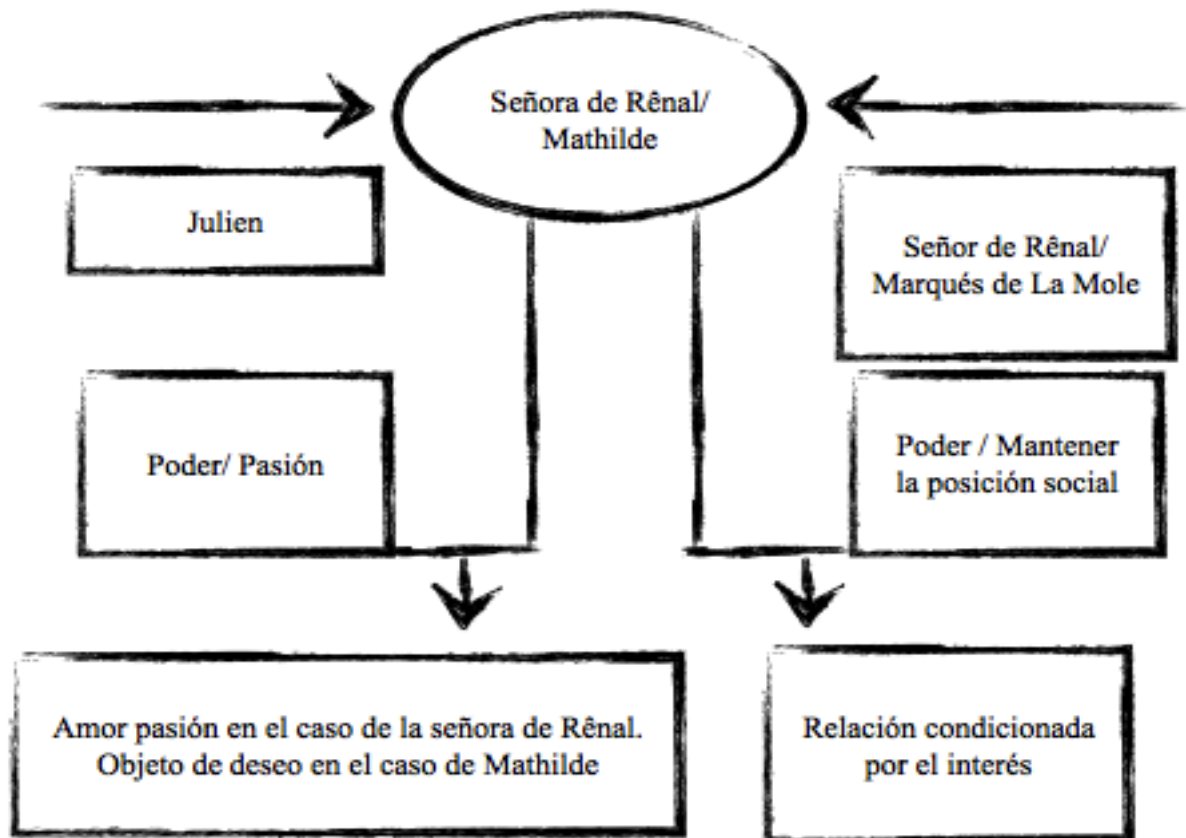
a) Julien y la señora de Rênal



b) Julien y Mathilde



c) Julien, el señor de Rênal y el marqués de La Mole



No se puede afirmar que exista un momento de tensión en lo que respecta al juicio, es decir, al veredicto sobre la culpabilidad de Julien. La intriga se enfoca en saber por qué Julien no se defiende; en consecuencia, su sentencia no sorprende. Aún así, los momentos de tensión son habituales en las relaciones entre personajes. A continuación, se analiza tensión en aquellas relaciones en las que se presenta un fuerte contraste de intereses:

- Momentos de tensión entre la señora de Rênal y Julien

1. Julien entra en la habitación de la señora de Rênal. Después del juego de manos – que se repite a lo largo de los capítulos XIII y XIV de la primera parte–, en el capítulo XV la señora de Rênal se entrega a Julien, lo que provoca un cambio de situación, pues dejan de ser amigos para convertirse en amantes.

2. Una vez Julien y la señora de Rênal son descubiertos por el señor de Rênal, su relación se ve amenazada. Entonces, la señora de Rênal le envía una carta a Julien contándole un plan para mantenerse juntos. De amantes clandestinos pasan a ser amantes públicos. (Capítulo XX, primera parte).

3. Cuando el romance de la señora de Rênal amenaza la posición social de la familia Rênal, la señora de Rênal acepta –resignada– que lo mejor es que Julien se vaya de Verrières. Julien y la señora de Rênal dejan de ser amantes. (Capítulo XXIII, primera parte).

4. La señora de Rênal envía la carta a La Mole acusando a Julien de ser una persona inmoral. La señora de Rênal deja de ser amiga de Julien para convertirse en un obstáculo en sus pretensiones. (Capítulo XXXV, segunda parte).

5. La señora de Rênal envía una carta solicitando clemencia para Julien. De enemiga de Julien pasa a ser su aliada. (Capítulo XL, segunda parte).

6. La señora de Rênal visita a Julien en la cárcel. Vuelven a ser amantes. (Capítulo XLIII, segunda parte).

- Momentos de tensión entre Mathilde y Julien

1. La indiferencia es el primer sentimiento de Mathilde para con Julien. La situación cambia cuando comienza a interesarse por él, y la indiferencia se transforma en afecto. (Capítulo II, segunda parte).

2. En un primer momento Julien no siente simpatía por Mathilde, pero posteriormente se convierte en su objeto de deseo. (Capítulo X, segunda parte).

3. Mathilde se entrega a Julien. Se convierten en amantes. (Capítulo XVI, segunda parte).

4. Mathilde repudia a Julien. Cambio de situación: dejan de ser amantes (Capítulo XVII, segunda parte).

5. Mathilde vuelve a entregarse a Julien. Vuelven nuevamente a ser amantes. (Capítulo XIX, segunda parte).

6. Mathilde le dice a Julien que ya no lo ama. (Capítulo XX, segunda parte).

7. Mathilde le dice a Julien que lo ama. (Capítulo XXXI, segunda parte).

8. Mathilde le dice a Julien que está embarazada. (Capítulo XXXII, segunda parte).

9. Julien le dice a Mathilde que se case con el marqués de Croisenois. (Capítulo XXXVI, segunda parte).

- Momentos de tensión entre el señor de Rênal y Julien

1. El señor de Rênal quiere despedir a Julien. Cambio de situación: intención de romper la relación jefe y empleado. (Capítulo IX, parte primero).

2. El señor de Rênal le ofrece más dinero a Julien para que continúe siendo el preceptor de sus hijos. (Capítulo X, primera parte).

3. El señor de Rênal decide poner fin a la relación con Julien. (Capítulo XXXIII, primera parte).

- Momentos de tensión entre el señor de La Mole y Julien

1. La Mole trata a Julien como a un noble. Julien pasa de ser un simple secretario a ser confidente del Marqués. (Capítulo VII, segunda parte).

2. Después de las dudas sobre qué hacer con Julien, una vez se entera de que Mathilde está embarazada, La Mole concede a Julien la condición de aristócrata, y se convierte en el señor de La Vernaye. Julien alcanza la misma condición social que La Mole. (Capítulo XXXIII y XXXIV, segunda parte).

3. Cuando La Mole recibe la carta de la señora de Rênal, decide no ayudar a Julien. Éste vuelve a su condición de plebeyo. (Capítulo XXXV, segunda parte).

#### d) Intriga

Si el conflicto reside en el juicio contra Julien, la intriga, en general, se enmarca en la manera en que Julien se enfrenta al juicio. En efecto, surge la inquietud de por qué Julien no pone interés en defenderse y acepta la muerte casi de buena gana (se responderá a esta cuestión en siguiente apartado, interesa por el momento dejarlo planteado). Así como el conflicto se despliega a las relaciones específicas entre los personajes, lo mismo sucede con la intriga. Se muestra a continuación las formas en que los personajes se enfrentan entre sí.

- Julien y la señora de Rênal (poder contra moral)

El primer motivo por el que Julien se fija en la señora de Rênal es interesado (su primera opción era la señora de Derville, creía tener más posibilidades con ella<sup>245</sup>) La señora de Rênal es el medio para lograr su objetivo: hacer fortuna, alcanzar la gloria<sup>246</sup>. La estrategia que utiliza para conseguir su propósito es poseerla:

Il se disait: il faut que j'aie une de ces deux femmes (...) Julien était fort éloigné de ces pensées. Son amour était encore de l'ambition; c'était de la joie de posséder, lui pauvre être malheureux et si méprisé, une femme aussi noble et aussi belle (Stendhal, 1830: 1958, 85, 97).

A partir de este momento, Julien se comportará en función de la premisa de la posesión<sup>247</sup>. En cuanto a la señora de Rênal, al ser ésta una persona con demasiadas convicciones religiosas, el deseo y amor que siente hacia Julien ponen su moralidad en cuestión, y recurre a la falsedad, a la hipocresía, a la doble moral como forma de enfrentar la

---

<sup>245</sup> Ya que lo veía como tutor y no como campesino, como obrero: “il s'aperçut qu'il aurait beaucoup mieux aimé faire la cour à Mme Derville; ce n'est pas qu'elle fût plus agréable, mais toujours elle l'avait vu précepteur honoré pour sa science, et non pas ouvrier charpentier, avec une veste de ratine pliée sous le bras, comme il était apparu à Mme de Rênal” (Stendhal, 1830: 1958, 85).

<sup>246</sup> A Julien le preocupa que si en el futuro, cuando haga “fortuna”, alguien le reprocha haber tenido un empleo como tutor, siempre podrá decir que fue por amor, como si éste fuera un gran valor en un mundo materialista: “Je me dois d'autant plus, continua la petite vanité de Julien, de réussir auprès de cette femme, que si jamais je fais fortune, et que quelqu'un me reproche le bas emploi de précepteur, je pourrai faire entendre que l'amour m'avait jeté à cette place” (Stendhal, 1830: 1958, 86).

<sup>247</sup> Es necesario precisar que Stendhal narra la posesión desde el humor. Para cortejar a la señora de Rênal, Julien lee las estrategias de guerra de Napoleón o le recita frases de las novelas de Rousseau. En general, muestra los juegos de seducción como si fueran estrategias de batalla pero de forma cómica. Recuérdese que esta manera de entender el amor ya había sido utilizado en el siglo XVIII, particularmente en la novela *Les liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos, donde se utiliza el lenguaje militar en los conflictos amorosos. El tratamiento casi ridículo que en este sentido realiza Stendhal indica que el estilo ya estaba agotado, en decadencia, por lo que el escritor recurre a la ironía para retratar el amor como posesión. Después de que Julien hace el amor con la señora de Rênal, el narrador cuestiona este comportamiento (amor-posesión): “Comme le soldat qui revient de la parade, Julien fut attentivement occupé à repasser tous les détails de sa conduite. N'ai-je manqué à rien de ce que je me dois à moi-même? Ai-je bien joué mon rôle? Et quel rôle? celui d'un homme accoutumé à être brillant avec les femmes” (Stendhal, 1830: 1958, 93).



situación. El ejemplo más claro de esta incoherencia tiene lugar cuando su hijo enferma. La señora de Rênal tiene una crisis y quiere contar a su marido la aventura extramatrimonial. Julien le advierte del peligro de tal acción y le dice que está dispuesto a alejarse de Verrières. La señora de Rênal entra en pánico ante tal posibilidad, por lo que amenaza a Julien con contarle todo a su esposo si se marcha. Incluso, una vez descubierta la relación, la señora de Rênal hace todo lo posible por conservarlo. Únicamente accede dejarlo partir hasta que ve peligrar su posición social.

- Julien y Mathilde (poder contra fatuidad)

Si bien es cierto que la relación que en principio se establece entre Julien y Mathilde obedece a razones orgullo, de vanidad, Julien se obsesiona por poseerla. En el caso de Mathilde, sus sentimientos para con él son similares, aunque más próximos al narcisismo, a lo que Stendhal llama amor-vanidad. El capítulo XI de la segunda parte está dedicado a mostrar lo que Mathilde siente por Julien; así se presenta el concepto que ella tiene del amor:

Elle repassa dans sa tête toutes les descriptions de passion qu'elle avait lues dans *Manon Lescaut*, la *Nouvelle Héloïse*, les *Lettres d'une Religieuse portugaise*, etc., etc. Il n'était question, bien entendu, que de la grande passion; l'amour léger était indigne d'une fille de son âge et de sa naissance. Elle ne donnait le nom d'amour qu'à ce sentiment héroïque que l'on rencontrait en France du temps de Henri III et de Bassompierre. Cet amour-là ne cédait point basement aux obstacles; mais, bien loin de là, faisait faire de grandes choses. Quel malheur pour moi qu'il n'y ait pas une cour véritable comme celle de Catherine de Médicis ou de Louis XIII ! Je me sens au niveau de tout ce qu'il y a de plus hardi et de plus grand. Que ne ferais-je pas d'un roi homme de cœur, comme Louis XIII, soupirant à mes pieds ! Je le mènerais en Vendée, comme dit si souvent le baron de Tolly, et de là il reconquerrait son royaume; alors plus de charte... et Julien me seconderait. Que lui manque-t-il ? un nom et de la fortune. Il se ferait un nom, il acquerrait de la fortune (Stendhal, 1830: 1958, 316-317).

Mathilde elige amar a Julien como si de un reto se tratara. A diferencia de la señora de Rênal, Mathilde no se ve seducida por Julien, su amor es producto de una elección. Ahora bien, a pesar de que ambos comparten estrategias similares para enfrentar el conflicto –como si estuvieran en guerra–, la ambición de Mathilde está orientada a demostrar su poder a los otros –a la opinión pública–. Por ello, comunica a su padre que quiere casarse públicamente con Julien y exhibir su embarazo. Esta actitud también explica las poses ceremoniosas –como si fuera un personaje público– que adopta en el entierro de Julien. Ésa es la causa de que Julien no desee que Mathilde cuide a su hijo, pues sabe que el amor que ella siente por él es

producto de una mala interpretación del poder. Julien cree que una vez el escándalo se olvide y su nombre desaparezca de la opinión pública, su hijo no significara nada para Mathilde.

- Julien, el señor de Rênal y La Mole (idea contra pragmatismo)

Stendhal no sólo relata cómicamente la forma cuasi militar con que Julien seduce a la señora de Rênal, también recurre al humor en la relación de Julien con el señor de Rênal. La forma de actuar de éste es tosca, pues interpreta cada acción de Julien como un acto de conspiración de Valenod, su enemigo político. Es lo que sucede cuando Julien le comunica que quiere abandonar su puesto de trabajo. El señor de Rênal cree que lo hace para irse a trabajar a casa de los Valenod<sup>248</sup>.

La personalidad del señor de Rênal queda expuesta cuando descubre el adulterio de su esposa. Sus sentimientos oscilan desde el deseo de matarla hasta querer repudiarla públicamente, pero finalmente triunfa el sentido de la utilidad: “Non, s’écria-t-il, je ne me priverai point de ma femme, elle m’est trop utile” (Stendhal, 1830: 1958, 132); la señora de Rênal le es útil para mantener su posición social. A pesar de que es manipulado por su esposa, cuando la aventura con Julien no puede mantenerse en silencio por más tiempo, el criterio de la utilidad termina imponiéndose en la relación debido a que ambos están de acuerdo en la conveniencia de la partida de Julien.

La avaricia del señor de Rênal es objeto de burla del narrador. Cuando se aprueba el exilio de Julien, el señor de Rênal pretende entregarle una suma de dinero con la intención de que no se marche a casa de los Valenod. Sin embargo, cuando Julien lo rechaza el júbilo del señor de Rênal resulta cómico.

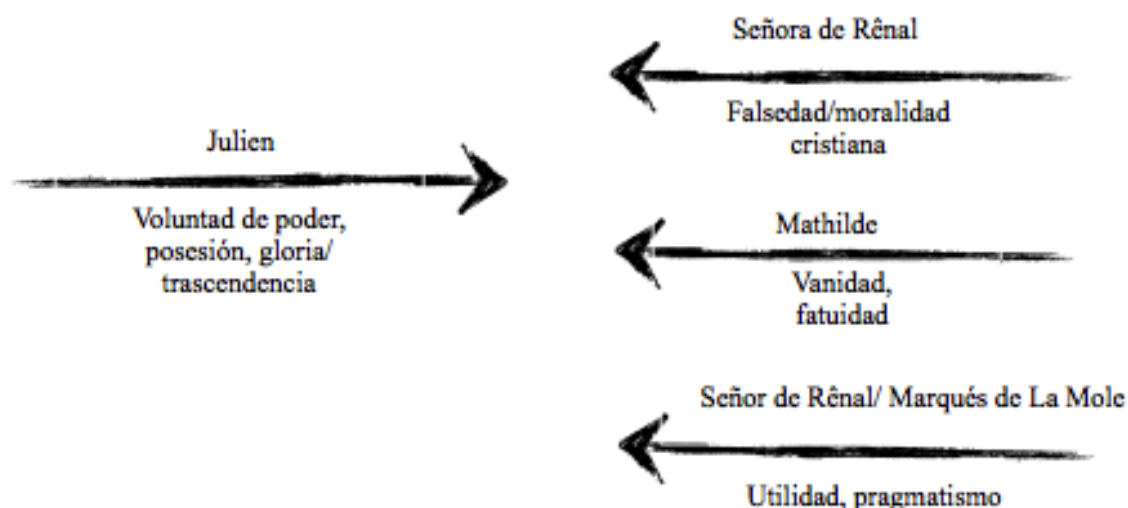
En el caso del Marqués, si bien el humorismo no alcanza el nivel que recibe el tratamiento de la figura del señor de Rênal, la configuración básica del personaje es igual en términos generales, pues La Mole también orienta sus acciones a conservar –o mejorar– su posición social, criterio que dirige su actuación en el relato. El Marqués aspira a casar a su hija con un duque cuando se ve sorprendido por la noticia del embarazo (los momentos de zozobra ante la noticia son equiparables a los del señor de Rênal al conocer el romance entre su esposa y Julien). De la misma manera que Rênal, La Mole busca una salida que le permita salir airoso en sus relaciones sociales, y el peor de esos males es convertir en noble a Julien, pero rectifica una vez recibe la carta de la señora de Rênal. El Marqués utiliza la estrategia del

---

<sup>248</sup> La señora de Rênal utiliza esta paranoia para hacerle creer que la carta anónima es una treta de Valenod con la finalidad de quedarse con los servicios de Julien.

pragmatismo para enfrentarse al conflicto, al contrario de Julien, que motivado por sus aspiraciones intangibles –la gloria– se comporta sin ningún criterio práctico, provechoso. De ahí que en vez de aceptar el dinero del señor de Rênal, Julien le solicite una carta de recomendación, o que rechace el donativo del Marqués. La intriga se puede representar de este modo:

Esquema 43. Intriga en *Le Rouge et le Noir*



#### e) Desenlace

Resulta complejo comprender por qué Julien acepta la muerte negándose a defenderse en el juicio y a apelar la sentencia. En el fondo, no reconoce la comisión del delito pues, según sus valores, tiene derecho a vengarse por la ofensa cometida por la señora de Rênal. El juicio constituye una hipocresía para él. Defenderse, apelar el veredicto, es admitir que ha cometido un delito, y eso no se lo puede permitir. En cuanto al beneplácito con que acepta la muerte, la asume no como consecuencia de haber intentado matar a su antigua amante, sino por no haberla amado como debiera. Julien acepta la muerte como un castigo por su ambición, por su deseo de poder, que le impidió gozar de la experiencia como debiera haberlo hecho:

Ai-je beaucoup aimé? Ah! J'ai aimé Mme de Rênal, mais ma conduite a été atroce. Là, comme ailleurs, le mérite simple et modeste a été abandonné pour ce qui est brillant... Mais aussi, quelle perspective!... Colonel de hussards, si nous avons la guerre ; secrétaire de légation pendant la paix; ensuite ambassadeur... car bientôt j'aurais su les affaires..., et quand je n'aurais été qu'un sot, le gendre du

marquis de La Mole a-t-il quelque rivalité à craindre? Toutes mes sottises eussent été pardonnées, ou plutôt comptées pour des mérites. Homme de mérite, et jouissant de la plus grande existence à Vienne ou à Londres...  
–Pas précisément, monsieur, guillotiné dans trois jours. Julien rit de bon cœur de cette saillie de son esprit (Stendhal, 1830 : 1958, 488-489).

Este desenlace armoniza bien en lo que a la relación determinada de los personajes se refiere, pues el conflicto en este sentido también se encuentra en la contienda de valores. Se tiene, por un lado, los valores de Julien (voluntad de poder, posesión, gloria), y, por el otro, los valores del resto de personajes (moralidad cristiana, falsedad, fatuidad, vanidad, pragmatismo). Tales valores condicionan no sólo la percepción de la realidad, también los fines en la vida de los personajes. Es el caso del señor de Rênal y del marqués de La Mole que, al igual que Julien, persiguen el poder como objetivo vital. La diferencia estriba en su orientación. Para los primeros el poder mantiene o mejora su condición social, constituye un objetivo concreto en función del cual se comportan, guiados por la utilidad y el pragmatismo. Mientras, el objetivo de Julien, la gloria y trascendencia, es intangible, por lo que sus acciones se guían por escalas diferentes. Es como si el mundo de Julien se desarrollará en un plano diferente al mundo de los demás personajes. El conflicto surge cuando esos dos mundos entran en oposición y el entendimiento entre ambos resulta imposible. De ahí que Julien exprese:

Une mouche éphémère naît à neuf heures du matin dans les grands jours d'été, pour mourir à cinq heures du soir; comment comprendrait-elle le mot nuit? (Stendhal, 1830: 1958, 504-505).

La única solución posible para todas las fuerzas implicadas en el conflicto es la muerte del protagonista, ya que permite salir triunfantes a todos los partícipes. La muerte de Julien constituye una manera de mostrar la imposibilidad de la realización como alternativa de existencia a la forma de vida del héroe. Su muerte implica el triunfo del sentido común, de la sensatez, de la practicidad; pero, al mismo tiempo, la muerte no significa una derrota, pues a pesar de los innumerables obstáculos Julien ha vivido en función de sus principios. La muerte no es el fin de la trascendencia. El triunfo del individuo sobre la muerte significa que el individuo ha vivido sin subordinarse a ella, que lo ha hecho sin miedo, como si la muerte no existiera. Como señala Terry Eagleton en su análisis de la tragedia:

(...) lo estético triunfa sobre la muerte al anticiparse fríamente a ella, al realizarla en la distante indiferencia del artefacto, arrancándole su aguijón al cometer una especie de suicidio espiritual antes de que la tumba la reclame. Así trasciende la vida al mismo tiempo (Eagleton, 2011: 231).

## 10.2. Estudio de la trama

### a) Motivos

El siguiente cuadro señala el conjunto de motivos de la trama:

Tabla 24. Motivos introductorios, ligados y libres de *Le Rouge et le Noir*

	Motivos	Motivos introductorios	Motivos ligados	Motivos libres
1	Descripción de la ciudad de Verrières.	Descripción de la ciudad de Verrières	El señor de Rênal decide tomar a Julien como tutor de sus hijos.	Descripción de la ciudad de Verrières.
2	Descripción de los jardines de la ciudad de Verrières.		Elisa le confiesa a Chélan que quiere casarse con Julien.	Descripción de los jardines de la ciudad de Verrières.
3	Descripción del señor de Rênal.		Julien rechaza la propuesta.	Descripción del señor de Rênal.
4	El señor de Rênal decide tomar a Julien como tutor de sus hijos.		Julien declara su amor a la señora de Rênal.	Descripción de la relación entre Julien y sus padres.
5	Descripción de la relación entre Julien y su padre.		Julien entra en la habitación de la señora de Rênal.	El señor de Rênal y el padre de Julien negocian el contrato de Julien.
6	El señor de Rênal y el señor Sorel negocian el contrato de Julien.		Elisa le cuenta a Valenod el romance entre la señora de Rênal y Julien.	Descripción del carácter de Julien.
7	Descripción del carácter de Julien		Valenod envía una carta anónima al señor de Rênal.	Descripción de las relaciones entre Julien y la familia Rênal.
8	Descripción de las relaciones entre Julien y la familia Rênal.		Chélan le dice a Julien que debe irse de Verrières (los Rênal asienten).	Chélan traslada la propuesta de Elisa a Julien.
9	Elisa confiesa a Chélan que quiere casarse con Julien.		Destituyen a Pirard del seminario de Besançon.	La señora de Rênal oculta el retrato de Napoleón.
10	Chélan traslada la propuesta a		La Mole ofrece a	Julien le dice al señor de

	Julien.		Julien el puesto de secretario personal.	Rênal que quiere dejar su trabajo.
11	Julien rechaza la proposición de Elisa.		Mathilde escribe una carta a Julien confesándole sus sentimientos.	El señor de Rênal le ofrece más dinero.
12	La señora de Rênal oculta el retrato de Napoleón.		Mathilde se entrega a Julien.	Descripción de los sentimientos de culpabilidad de la señora de Rênal.
13	Julien le dice al señor de Rênal que quiere dejar el puesto de tutor.		Mathilde le dice a La Mole que está embarazada.	Encuentro entre Fouqué y Julien.
14	El señor de Rênal le ofrece más dinero para que siga con él.		Mathilde le dice a La Mole que quiere casarse con Julien.	Visita de Charcot de Maugiron.
15	Descripción de las emociones de la señora de Rênal.		La Mole convierte en noble a Julien.	Descripción de los sentimientos de Julien.
16	Encuentro entre Fouqué y Julien.		La señora de Rênal envía una carta a La Mole acusando a Julien de inmoral.	La señora de Rênal transmite a Julien el entramado de relaciones de poder en Verrières.
17	Julien declara su amor a la señora de Rênal.		Julien intenta asesinar a la señora de Rênal.	El rey visita Verrières.
18	Visita de Charcot de Maugiron, subprefecto de Bray. Julien es humillado.		Julien es hecho prisionero.	La señora de Rênal convence a su esposo de que la carta es un plan de Valenod para quedarse con Julien.
19	Julien entra en la habitación de la señora de Rênal.		Julien es juzgado y condenado a muerte.	Julien cena en la casa de los Valenod.
20	Descripción de los sentimientos de Julien.		Muerte de Julien.	Julien se encuentra con Amanda Binet.
21	La señora de Rênal trasmite a Julien el entramado de relaciones de poder en Verrières.		Muerte de la señora de Rênal.	Entrevista con el padre Pirard.
22	El Rey visita Verrières. Descripción de cómo la señora Rênal ayuda a Julien.			Descripción de la vida en el seminario de Besançon.
23	Elisa cuenta a Valenod el romance entre Julien y la			Julien se encuentra con la señora de Rênal.

	señora de Rênal.			
24	Valenod envía una carta anónima al señor de Rênal contándole el romance de su esposa.			Descripción del problema político, económico y legal entre Frilair y La Mole.
25	La señora de Rênal convence a su esposo de que la carta es un plan de Valenod para quedarse con Julien.			Julien visita a la señora de Rênal.
26	Julien cena en casa de los Valenod.			Encuentro entre Pirard y Julien.
27	Chélan le dice a Julien que debe marcharse de Verrières (los Rênal asienten).			Encuentro entre La Mole y Julien.
28	Julien se encuentra con Amande Binet.			Encuentro entre Norbert y Julien.
29	Entrevista de Julien con el padre Pirard.			Encuentro entre Mathilde y Julien.
30	Descripción de la vida de Julien en el seminario de Besançon.			Julien aprende las sutilezas de la casa de La Mole.
31	Julien se encuentra con la señora de Rênal.			Duelo entre Beauvoisis y Julien. Descripción de la personalidad de Julien. Se extiende el rumor que es hijo de un noble.
32	Destituyen a Pirard del seminario.			Descripción de la relación entre La Mole y Julien.
33	Descripción del problema político, económico y legal entre Frilair y La Mole.			Descripción de la mansión del duque de Retz.
34	La Mole ofrece a Julien el puesto de secretario personal.			Julien se encuentra con Altamira.
35	Julien visita a la señora de Rênal.			Mathilde se convierte en objeto de deseo de Julien.
36	Encuentro entre Pirard y Julien.			Mathilde decide amar a Julien.
37	Encuentro entre La Mole y Julien.			Descripción de las emociones de Mathilde.
38	Encuentro entre Norbert y			Intercambio epistolar entre

	Julien.			Mathilde y Julien.
39	Encuentro entre Mathilde y Julien.			Mathilde humilla a Julien.
40	Julien aprende las sutilezas de las convenciones del palacio de La Mole.			Descripción de las emociones de Mathilde.
41	Duelo entre Beauvoisis y Julien. Descripción de la personalidad de Julien. Se extiende el rumor que es hijo de un noble.			Mathilde le dice a Julien que no lo ama.
42	Descripción de la relaciones entre La Mole y Julien.			Julien y La Mole asisten a una reunión secreta de un grupo de nobles a favor de la monarquía.
43	Baile en el palacio del duque de Retz. Mathilde se enamora de Julien. Descripción de sus sentimientos.			Julien se encuentra con el príncipe Korasoff
44	Encuentro entre Julien y Altamira.			Julien corteja a la señora de Fervaques.
45	Mathilde se convierte en objeto de deseo de Julien.			Mathilde descubre las cartas entre Julien y la señora de Fervaques.
46	Mathilde decide amar a Julien. Descripción de emociones.			Encuentro entre La Mole y Julien. Descripción de los sentimientos de La Mole.
47	Descripción de las emociones de Mathilde.			Julien le escribe una carta a Mathilde pidiendo que se case con el marqués de Croisenois. Descripción del carácter de Julien.
48	Mathilde escribe una carta a Julien confesándole sus sentimientos.			Chélan y Fouqué visitan a Julien.
49	Intercambio epistolar entre Julien y Mathilde.			Mathilde visita a Julien.
50	Mathilde se entrega a Julien.			Mathilde intercede por Julien ante Frilair.



51	Mathilde humilla a Julien.			Frilair le cuenta a Mathilde el romance entre la señora de Rênal y Julien.
52	Mathilde se entrega a Julien.			Mathilde le pide a la señora de Fervaques que interceda por Julien ante Frilair.
53	Mathilde le dice a Julien que no lo ama.			Julien pide a Mathilde que entregue a su hija a una nodriza de Verrières.
54	Julien y La Mole asisten a una reunión secreta de un grupo de nobles a favor de la monarquía.			La señora de Rênal escribe al juzgado solicitando la liberación de Julien.
55	Julien se encuentra con el príncipe Korasoff.			Mathilde visita a Julien.
56	Julien corteja a la señora de Fervaques.			La señora de Rênal visita a Julien.
57	Mathilde descubre las cartas entre Julien y la señora de Fervaques.			El padre de Julien visita a Julien.
58	Mathilde le dice a La Mole que está embarazada.			Entierro de Julien.
59	Encuentro entre La Mole y Julien.			
60	Mathilde le dice a La Mole que tiene pensado casarse con Julien.			
61	La Mole convierte en noble a Julien.			
62	La señora de Rênal envía una carta a La Mole acusando a Julien de inmoral.			
63	Julien intenta asesinar a la señora de Rênal.			
64	Julien es hecho prisionero en una torre.			
65	Julien le escribe una carta a Mathilde pidiendo que se case con el marqués de Croisenois. Descripción del			

	carácter de Julien.			
66	Chélan y Fouqué visitan a Julien.			
67	Mathilde visita a Julien.			
68	Mathilde intercede ante Frilair.			
69	Frilair le cuenta a Mathilde la aventura entre Julien y la señora de Rênal.			
70	Mathilde pide a la señora de Fervaque que interceda por Julien ante Frilair.			
71	Julien pide a Mathilde que entregue su hijo a una nodriza de Verrières.			
72	La señora de Rênal escribe al juzgado solicitando la liberación de Julien.			
73	Julien es enjuiciado y condenado a muerte.			
74	Mathilde visita a Julien.			
75	La señora de Rênal visita a Julien.			
76	El señor Sorel visita a Julien.			
77	Muerte de Julien.			
78	Entierro de Julien.			
79	Muerte de la señora de Rênal.			

De setenta y nueve motivos, veintiuno son ligados y cincuenta y ocho son libres. A través de los motivos ligados es posible advertir que el tema que subyace en la trama es el juicio a Julien Sorel. Llama la atención que algunos motivos sean repetitivos, como ocurre con la conducta de Julien, que es la misma en Verrières y en París: seduce a la señora de Rênal en la provincia y a Mathilde en la capital. Si bien es cierto que el juicio formal no recae sobre esta conducta –la inmoralidad de Julien–, el retiro del apoyo del marqués de La Mole a causa de la carta acusatoria de la señora de Rênal constituye un juicio en toda regla, y una sentencia sobre la conducta inapropiada de Julien; situación que ocasiona que la personalidad del individuo se rebele. El juicio del Marqués provoca que Julien quiera asesinar a la señora

de Rênal. El juicio posterior, el legal o formal, no recae sobre la acción de Julien<sup>249</sup>, sino sobre la personalidad del héroe. Se está juzgando al individuo, no la acción que comete, de ahí que Julien puntualice:

Messieurs, je n'ai point l'honneur d'appartenir à votre classe, vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune (Stendhal, 1830: 1958, 485-486).

Al ser el juicio de Julien el centro de la trama se comprende que el primer capítulo (*Une petite ville*) constituya un motivo introductorio, no esencial a la trama, que presenta aquello a lo que se va enfrentar el héroe —a aquellos que van a juzgarlo—:

Dans le fait, ces gens sages y exercent le plus ennuyeux despotisme; c'est à cause de ce vilain mot que le séjour des petites villes est insupportable pour qui a vécu dans cette grande république qu'on appelle Paris. La tyrannie de l'opinion, et quelle opinion! est aussi bête dans les petites villes de France, qu'aux Etats-Unis d'Amérique (Stendhal, 1830: 1958, 12).

Los motivos libres revelan que las descripciones recaen sobre la narración de las emociones de los personajes, no sobre los paisajes (que se encuentran principalmente en los dos primeros motivos, además de otras breves y puntuales que luego se comentarán). Existen motivos que, aunque pudieran parecer acciones, son más bien descripciones de circunstancias, tienen la finalidad de retratar la personalidad de los personajes. Es el caso de la negociación del contrato de Julien por parte de su padre y el señor de Rênal, que evidencia la avaricia, la mezquindad y el utilitarismo de ambos; o cuando la señora de Rênal oculta el retrato de Napoleón perteneciente a Julien, que advierte que ella está enamorada. También la visita del Rey a Verrières o el duelo de Julien con Beauvoisis muestran la personalidad particular de Julien. Estos eventos no son fundamentales para el desarrollo de la trama, tienen únicamente la función de enfatizar ciertos rasgos de los personajes, ayudan a la construcción de éstos, no de la trama.

Los siguientes motivos aportan el elemento realista a la novela:

1. La señora de Rênal explica a Julien el entramado de poder en Verrières (capítulo XVII, primera parte).
2. El entramado de poder en Besançon (capítulos XXVII y XXIX, primera parte).
3. Reunión conspirativa de los ultra monárquicos (capítulos XXI y XXVIII, segunda parte).

---

<sup>249</sup> Si esto fuera así, Julien debería haber sido indultado, puesto que la señora de Rênal lo perdona y retira la acusación, y Mathilde no se muestra ofendida.

Además de aportar el elemento especial del realismo propio del escritor, estos elementos sirven para explicar su filosofía, incluso uno de los temas centrales de la novela: el poder. Julien parece transitar en un mundo diferente al del resto de personajes. Esto resulta en principio paradójico, pues desde el inicio del relato se presenta a un héroe con la imperiosa voluntad de alcanzar la gloria, idea que se concretiza en la admiración que Julien siente por Napoleón. Es inevitable pensar que Julien tiene intereses políticos pero no muestra interés en cómo se desarrollan éstos. El héroe concentra su atención, su energía, en sus conquistas amorosas, no en los eventos políticos. Julien plantea sus idilios como si de batallas militares se tratarán, pero ignora aquellos hechos sociales –dentro de la novela– que sí deberían tratarse desde una contienda política, militar. A Julien parece no importarle –más allá de la ofensa contra su honor– servir de correo de La Mole en la reunión de los ultra monárquicos; lejos de hablarle a Altamira sobre este suceso, le cuenta su desdicha con Mathilde. Julien invierte sus esfuerzos en comprender las relaciones sociales, la manera de comportarse de las élites, no en los eventos políticos que determinan la estructura de las clases sociales. Tal aparente contradicción sirve en realidad para definir el concepto de poder de Stendhal, pues si Julien se comportara políticamente se convertiría en otro marques de La Mole o en otro señor de Rênal. Para el escritor el poder no es reinar sobre los otros, más bien es una fuerza, una energía vital relacionada con aquello que impulsa al individuo en el transcurrir de la vida. Por otra parte, centrarse en las emociones de los personajes hace del realismo de Stendhal algo más estético que real o, en todo caso, produce un realismo artístico.

También es destacable otros motivos libres tales como: la descripción de la ciudad de Verrières (1), el juego de manos entre Julien y la señora de Rênal (2) y el intercambio epistolar (3).

1. La descripción de la ciudad de Verrières. Stendhal invierte dos capítulos en describir el Franco-Condado. Pero es conocido que el escritor no era aficionado a realizar descripciones, de hecho, pasajes como el del viaje que el protagonista realiza de Estrasburgo a París se describe en una sola línea. El narrador no se toma la molestia de detallar el paisaje, a no ser que le interese contrastarlo con las emociones, como cuando Julien sube a una montaña –en franca referencia al romanticismo–, lo que evidencia que la descripción pormenorizada del Franco-Condado va más allá de querer situar la historia. Lo que el escritor desea contrastar es la oposición entre la generalidad (el Franco-Condado) y lo particular (Julien, que no aparece hasta el capítulo IV). El contraste sirve para presentar a Julien como una anomalía, un error en el paisaje, algo que no debía haber sucedido: ¿cómo es posible que un hijo de carpintero, nacido en la periferia de la civilización, posea tal poderosa voluntad de espíritu?

2. El juego de manos entre Julien y la señora de Rênal. En el capítulo IX, primera parte, tiene lugar un poderoso juego de seducción, que consiste en tocarse las manos. Es lo primero que se plantea Julien y lo que se traza como objetivo inicial en su interés por seducir a la señora de Rênal:

Il eut sur-le-champ l'idée hardie de lui baiser la main. Bientôt il eut peur de son idée; un instant après, il se dit: Il y aurait de la lâcheté à moi de ne pas exécuter une action qui peut m'être utile, et diminuer le mépris que cette belle dame a probablement pour un pauvre ouvrier à peine arraché à la scie (...) Contre son attente, Julien se trouva le désir de la revoir, il songeait à sa main si jolie (...) Elle est pourtant bien jolie, cette main! quel charme! (Stendhal, 1830: 1958, 36, 75, 82).

La descripción del juego de manos aporta una forma original –y al mismo tiempo tradicional en relación con la cultura europea– de relatar la experiencia amorosa. Tal y como señala el escritor Yukio Mishima, constituye una manera sumamente estética, es una forma de considerar al cuerpo humano como una metáfora de algo que trasciende a lo físico<sup>250</sup>.

3. El intercambio epistolar. La novela epistolar fue un género desarrollado a lo largo del siglo XVIII<sup>251</sup>. La utilización de la carta en la novela de Stendhal muestra la fuerza que todavía tenía en el siglo XIX. Empero, el tratamiento humorístico que a veces imprime el narrador (como las cartas que el príncipe Korasoff entrega a Julien para seducir a la señora de Fervaques) descubre que se trataba de un procedimiento ya en decadencia, aunque tal postura también sea fiel a la filosofía de amor de Stendhal. Del Prado comenta el impacto que tuvo la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau en la vida francesa de la época:

Sólo unas palabras, para aclarar, acerca de la recepción de La nueva Eloísa. Su éxito fue tan inmenso, tan atenta y extendida su lectura, que ha dado ocasión a elaborar un auténtico dossier, con centenares de páginas, sobre los lectores de la novela, realizado por el profesor Labrosse. Filósofos le escriben a Rousseau, atacándole o alabándole –en cualquier caso analizando el contenido de su obra y

---

<sup>250</sup> Mishima comparó la idea de belleza entre Francia y Japón: “Sin embargo, la diferencia entre Francia respecto a Japón, o mejor dicho de Europa respecto a Japón, consiste en que allí se considera al cuerpo humano como una metáfora de algo que trasciende lo físico. El filósofo griego Platón afirmó –como seguramente todos sabrán– que aquello que nos atrae en un primer momento es la belleza física, pero que después, a través de ella, llegamos a percibir el encanto mucho más noble de la Idea. Uno de los fundamentos de la filosofía griega es la convicción de que es imposible acceder a la esencia de la Idea sin atravesar la puerta física de la belleza” (Mishima, 2002: 94-95).

<sup>251</sup> “Se trata, por un lado, de un fenómeno debido a la universalidad del pensamiento filosófico que despierta amistades y relaciones epistolares que van de París a Madrid, a Londres, a Berlín, a San Petersburgo, etc., con un envío constante de misivas que lo mismo son cartas de amistad y de amor que cartas en las que filósofos y gentes menos ilustres se comunican sus inquietudes, sus saberes y sus dudas (...) Nada como estos testimonios para significar el fenómeno literario del siglo XVIII. Como ya hemos dicho. Rousseau no ofrecía una novela: ofrecía un modo de soñar, un modo de pensar, un modo de vivir y un modo de decir el amor (...)” (Del Prado, 2009: 611,648).

sus efectos. Maridos escriben a sus mujeres porque han leído la novela durante la soledad de un viaje y la lectura ha hecho renacer su amor hacia la ausente. Mujeres escriben a sus maridos, identificadas con Julie o celosas de ella... Un fenómeno sin igual en la literatura universal (...)” (Del Prado, 2009: 647).

A Stendhal le disgustaban las formas de amor basadas en modelos literarios. Tal y como subraya Del Prado, el impacto de la novela de Rousseau fue enorme por lo que no es extraño que la utilización de la carta en la novela de Stendhal sea, después de todo, una manera de ironizar sobre este tratamiento del amor.

La siguiente tabla muestra los motivos dinámicos y estáticos de *Le Rouge et le Noir*:

Tabla 25. Motivos dinámicos y estáticos de *Le Rouge et le Noir*

	Motivos dinámicos	Motivos estáticos
1	Elisa le confiesa a Chélan que quiere casarse con Julien.	Descripción de la ciudad de Verrières.
2	Julien rechaza la propuesta.	Descripción de los jardines de la ciudad de Verrières.
3	Julien le dice al señor de Rênal que quiere dejar el puesto de tutor.	Presentación del señor de Rênal.
4	El señor de Rênal le ofrece más dinero para que se quede.	Descripción de la relación entre Julien y su padre.
5	Julien le declara su amor a la señora de Rênal.	El señor de Rênal y el padre de Julien negocian el contrato de Julien.
6	Julien entra en la habitación de la señora de Rênal.	Descripción del carácter de Julien.
7	Elisa le cuenta a Valenod el romance entre Julien y la señora de Rênal.	Descripción de las relaciones entre Julien y la familia Rênal.
8	Valenod envía una carta al señor de Rênal contándole la aventura del señor de Rênal.	Chélan traslada la propuesta de Elisa a Julien.
9	La señora de Rênal convence a su esposo de que la carta anónima es un plan de Valenod para quitarle a Julien.	La señora de Rênal oculta el retrato de Napoleón.
10	Chélan le dice a Julien que se marche de Verrières.	Descripción de los sentimientos de culpabilidad de la señora de Rênal.
11	Destitución de Pirard en Besançon.	Encuentro entre Fouqué y Julien.
12	La Mole ofrece a Julien el puesto de secretario personal.	Visita del subprefecto de Bray.
13	Mathilde se convierte en objeto de deseo de Julien.	Descripción de los sentimientos de Julien.
14	Mathilde decide amar a Julien.	La Señora de Rênal explica a Julien el entramado de relaciones de poder en Verrières.
15	Mathilde escribe una carta a Julien confesándole sus sentimientos.	El Rey visita Verrières.
16	Mathilde se entrega a Julien.	Julien cena en la casa de los Valenod.

17	Mathilde humilla a Julien.	Julien se encuentra con Amanda Binet.
18	Mathilde se entrega a Julien.	Entrevista con el padre Pirard.
19	Mathilde le dice a Julien que no lo ama.	Descripción de la vida en el seminario de Besançon.
20	Julien corteja a la señora de Fervaques.	Julien se encuentra con la señora de Rênal.
21	Mathilde descubre las cartas entre Julien y la señora de Fervaques.	Descripción del problema político, económico y legal entre Frilair y La Mole.
22	Mathilde le dice a La Mole que se encuentra embarazada.	Julien visita a la señora de Rênal.
23	Mathilde le dice a su padre que tiene pensado casarse con Julien.	Encuentro entre Pirard y Julien.
24	La Mole convierte a Julien en noble.	Encuentro entre Le Mole y Julien.
25	La señora de Rênal acusa de inmoral a Julien.	Encuentro entre Norbert y Julien.
26	Julien intenta asesinar a la señora de Rênal.	Encuentro entre Mathilde y Julien.
27	Julien es hecho prisionero.	Julien aprende las sutilezas de las convenciones en la mansión de La Mole.
28	Julien es condenado a muerte.	Duelo entre Beauvoisis y Julien.
29	Muerte de Julien.	Descripción de las relaciones entre La Mole y Julien.
30	Muerte de la señora de Rênal.	Baile en el palacio del duque de Retz.
31		Encuentro entre Julien y Altamira.
32		Descripción de las emociones de Mathilde.
33		Intercambio epistolar entre Mathilde y Julien.
34		Julien y La Mole asisten a la reunión secreta de los nobles pro-monárquicos.
35		Julien se encuentra con el príncipe Korasoff.
36		Descripción de las emociones de La Mole.
37		Julien escribe una carta a Mathilde pidiendo que se case con el marqués de Croisenois.
38		Chélan y Fouqué visitan a Julien.
39		Mathilde visita a Julien.
40		Mathilde intercede por Julien ante Frilair.
41		Frilair cuenta a Mathilde el romance de Julien y la señora de Rênal.
42		Mathilde le pide a la señora de Fervaques que interceda por Julien ante Frilair.
43		Julien pide a Mathilde que entregue su hijo a una nodriza de Verrières.
44		La señora de Rênal escribe al juzgado solicitando la liberación de Julien.

45		Mathilde visita a Julien.
46		La señora de Rênal visita a Julien.
47		El señor de Sorel visita a Julien.
48		Entierro de Julien.

A pesar de que algunos motivos son libres modifican la situación permitiendo que la trama avance. Ellos son:

1. La propuesta económica del señor de Rênal a Julien. Éste quiere abandonar el puesto de tutor pero el señor de Rênal le ofrece más dinero a cambio de que permanezca más tiempo con él (motivos tres y cuatro).
2. La señora de Rênal convence a su esposo de que la carta anónima es un plan de Valenod para quitarle a Julien como tutor (motivo nueve).
3. Mathilde se convierte en objeto de deseo de Julien y ésta decide amarlo (motivos trece y catorce).
4. Relación amorosa de Mathilde y Julien (motivos del diecisiete al veintiuno).

Los anteriores eventos no son trascendentes en la totalidad de la trama. La conversación sobre el puesto de trabajo entre Julien y el señor de Rênal sólo retrasa la aventura de la señora de Rênal con su tutor y, de paso, enfatiza algunos rasgos de la personalidad del héroe (sus intereses no son materiales). No obstante, dinamizan el relato, pues la sola posibilidad de que Julien se marche constituye uno de los motores de la lectura durante su estancia en Verrières. Lo mismo sucede cuando la señora de Rênal convence a su esposo de la infamia que le ha causado la denuncia de Valenod. Para la trama, el hecho (la treta de la señora de Rênal) carece de importancia (es Chélan quien finalmente pide a Julien que se marche de Verrières, los Rênal sólo dan su consentimiento), el evento sirve para construir la personalidad de la señora de Rênal, para exponer lo que es capaz de hacer por su amante, pero la posibilidad de que el romance sea descubierto agiliza ese tramo del texto.

Los motivos trece y catorce modifican una situación previa puesto que en principio no existía interés alguno entre Mathilde y Julien. Aún así, no son fundamentales para el resto del relato, lo que importa es la carta que Mathilde entrega a Julien confesándole sus sentimientos y entregándose a él (cómo surgieron estos acontecimientos sólo sirven para la construcción del personaje y no para la historia en sí). El evento permite explorar las emociones de ambos protagonistas. Finalmente, los motivos del diecisiete al veintiuno muestran cómo es el tipo de relación entre Mathilde y Julien. Los altibajos que se producen (la humillación de Mathilde a Julien, el cortejo de Julien con la señora Fervaques, etc.) agilizan el relato (¿se romperá o no



la relación?), aunque el punto de inflexión en la trama se produce con el embarazo de Mathilde.

Los motivos estáticos se centran en la descripción de emociones. En ocasiones estas emociones se ocultan bajo circunstancias y situaciones concretas, como la visita del Rey a Verrières, el duelo entre Beauvoisis y Julien, la visita del subprefecto de Bray, o el baile en el palacio del duque de Retz. Los motivos estáticos ayudan a la narración a contener el final del relato. Por ejemplo, desde que Julien es hecho prisionero hasta que es juzgado y decapitado se producen eventos que tienen como función retrasar el final de la novela. Se representa esta idea de la siguiente manera:

Tabla 26. Función de los motivos estáticos de *Le Rouge et le Noir*

Evento	Tipo de motivo
Julien es hecho prisionero	Motivo dinámico
Julien escribe a Mathilde para que se case con el marqués de Croisenois. (Objetivo del motivo: construcción de la personalidad de Julien).	<p>Motivos estáticos.</p> <p>Función: retrasar el momento del juicio de Julien.</p>
Chélan y Fouqué visitan a Julien. (Objetivo del motivo: describir el estado emocional de Julien antes del juicio).	
Mathilde visita a Julien. (Objetivo del motivo: describir el estado emocional de Julien antes del juicio).	
Mathilde visita a Frilair. (Objetivo del motivo: construcción de la personalidad de Mathilde).	
Frilair le cuenta a Mathilde la aventura de Julien y la señora de Rênal. (Objetivo del motivo: construcción de la personalidad de Mathilde).	
Mathilde pide a la señora de Fervaques que interceda por Julien. (Objetivo del motivo: construcción de la personalidad de Mathilde).	
Julien pide a Mathilde que entregue su hijo a una nodriza de Verrières. (Objetivo del motivo: construcción de la personalidad de Julien.)	

La señora de Rênal pide al juzgado que indulte a Julien. (Objetivo del motivo: construcción de la personalidad de la señora de Rênal).	
Juicio de Julien	Motivo dinámico.
Mathilde visita a Julien (Objetivo del motivo: construcción de la personalidad de ambos personajes).	Motivos estáticos. Función: retrasar la muerte de Julien.
La señora de Rênal visita a Julien. (Objetivo del motivo: construcción de la personalidad de ambos personajes).	
El señor Sorel visita a Julien. (Objetivo del motivo: construcción de la personalidad de ambos personajes).	
Muerte de Julien.	Motivo dinámico.
Entierro de Julien. (Objetivo del motivo: Construcción de la personalidad de Mathilde).	Motivo estático. Función: retrasar la muerte de la señora de Rênal.
Muerte de la señora de Rênal.	Motivo dinámico.

## b) Exposición

La exposición de la trama no difiere de la forma de presentar la fábula. En cuanto al tratamiento de los personajes, el autor maneja toda la información sobre ellos. La información más importante que el escritor oculta al lector es el voto del jurado que condena a Julien: no hay forma de que el lector prevea con anterioridad que Valenod traicionará a Mathilde, afectando así la suerte del héroe.

## c) Narrador

En general, el tipo de narrador del relato es en tercera persona, conoce sus personajes a la perfección. Una de las situaciones más típicas de esta forma narrativa la encontramos en el razonamiento que hace Mathilde durante todo el capítulo XII de la segunda parte, donde intenta averiguar qué es lo que siente por Julien. Sin embargo, cuando la última parte de la novela relata la estancia de Julien en prisión, da la sensación de que el protagonista es él el narrador, como si la narración se realizara en primera persona. Son episodios que transmiten el

estado de casi locura de Julien, en los que el personaje habla consigo mismo (capítulo XLII, segunda parte).

En relación con las implicaciones, las encontramos de todo tipo<sup>252</sup>. En la parte final de la novela destaca la implicación discursiva<sup>253</sup>, a través de los pensamientos de Julien, el narrador expone su teoría del derecho:

Il n'y a point de droit naturel: ce mot n'est qu'une antique niaiserie bien digne de l'avocat général qui m'a donné chasse l'autre jour, et dont l'aïeul fut enrichi par une confiscation de Louis XIV. Il n'y a de droit que lorsqu'il y a une loi pour défendre de faire telle chose, sous peine de punition. Avant la loi il n'y a de naturel que la force du lion, ou le besoin de l'être qui a faim, qui a froid, le besoin en un mot... (Stendhal, 1830: 1958, 502).

#### d) Tiempo

La línea narrativa del tiempo no presenta diferencia entre la trama y la fábula. La fecha en la que se contextualiza el relato es absoluta en su totalidad, pues se informa explícitamente de las mismas. En una nota de advertencia el narrador señala: “Nous avons lieu de croire que les feuilles suivantes furent écrites en 1827”(Stendhal, 1830: 1958, 8). Al interior del texto se hace referencia al tiempo algunas veces de forma ambigua: “Cette grâce lui vint après les élections de 182...” (Stendhal, 1830: 1958, 11), y otras veces de forma exacta: “Depuis 1815, il rougit d'être industriel: 1815 l'a fait maire de Verrières” (Stendhal, 1830: 1958, 11). Los momentos en que se desarrolla la acción el tiempo es lineal. El lector es participe de la vida de Julien desde que llega como preceptor de los hijos de la señora de Rênal, pasando por su estancia en el seminario de Besançon, hasta su muerte en París.

---

<sup>252</sup> Existen implicaciones en las que el narrador se aleja un poco del protagonista: “Comme notre intention est de ne flatter personne, nous ne nierons point que Mme de Rênal, qui avait une peau superbe, ne se fût arranger des robes qui laissaient les bras et la poitrine fort découverts” (Stendhal, 1830: 1958, 56). A veces, incluso ironiza con su personaje: “Julien se rassurait pendant ce long discours, il examinait Mme de Rênal. Tel est l'effet de la grâce parfaite, quand elle est naturelle au caractère, et que surtout la personne qu'elle décore ne songe pas à avoir de la grâce; Julien, qui se connaissait fort bien en beauté féminine, eût juré dans cet instant qu'elle n'avait que vingt ans” (Stendhal, 1830: 1958, 36). También encontramos implicaciones de tipo elegíacas: “Julien était fort éloigné de ces pensées. Son amour était encore de l'ambition; c'était de la joie de posséder, lui pauvre être malheureux et si méprisé, une femme aussi noble et aussi belle” (Stendhal, 1830 : 1958, 97) Y épicas: “Cette vue du sublime rendit à Julien toute la force que l'apparition de M. Chélan lui avait fait perdre. Il était encore bien jeune; mais, suivant moi, ce fut une belle plante. Au lieu de marcher du tendre au rusé, comme la plupart des hommes, l'âge lui eût donné la bonté facile à s'attendrir, il se fût guéri d'une méfiance folle... Mais à quoi bon ces vaines prédictions?” (Stendhal, 1830: 1958, 465).

<sup>253</sup> Otra implicación discursiva se produce cuando el narrador critica la institución del matrimonio: “Étrange effet du mariage, tel que l'a fait le XIXe siècle! L'ennui de la vie matrimoniale fait périr l'amour sûrement, quand l'amour a précédé le mariage. Et cependant, dirait un philosophe, il amène bientôt chez les gens assez riches pour ne pas travailler, l'ennui profond de toutes les jouissances tranquilles. Et ce n'est que les âmes sèches, parmi les femmes, qu'il ne prédispose pas à l'amour” (Stendhal, 1830: 1958, 162).

#### e) Lugares

Los lugares son cinéticos. Son tres desplazamientos a destacar:

1. Llegada a la casa de los Rênal en Verrières.
2. Traslado de Verrières al seminario de Besançon.
3. Traslado de Besançon a París.

El texto se inicia en una provincia de Francia y va avanzando en la medida en que su personaje se va trasladando de ciudad en ciudad hasta llegar a París. La narración sigue tal desplazamiento.

#### f) Sistema de motivos

Stendhal introduce los motivos de forma estética y realista. En primer lugar, lo hace de forma estética en tanto que el escritor presta importancia a la caracterización de los personajes, como la descripción detallada de Julien<sup>254</sup> y de la señora de Rênal<sup>255</sup>, entre otros.

En *Le Rouge et le Noir* resulta relevante la narración de detalles como la descripción del juego de manos entre Julien y la señora de Rênal, que comienza en el capítulo VI de la primera parte, y se desarrolla a lo largo de nueve capítulos hasta el capítulo XIV. La focalización sobre los caracteres de los personajes permiten que el conflicto, la intriga y el desenlace de la fábula no se centre exclusivamente en la acción principal del héroe: el intento de asesinato y el juicio posterior (en todo caso, es más importante el juicio moral que el juicio legal); sino que se extienda a las relaciones puntuales de los personajes de la novela.

---

<sup>254</sup> Obsérvese la descripción de Julien: “Il avait les joues pourpres et les yeux baissés. C'était un petit jeune homme de dix-huit à dix-neuf ans, faible en apparence, avec des traits irréguliers, mais délicats, et un nez aquilin. De grands yeux noirs, qui, dans les moments tranquilles, annonçaient de la réflexion et du feu, étaient animés en cet instant de l'expression de la haine la plus féroce. Des cheveux châtain foncé, plantés fort bas, lui donnaient un petit front, et, dans les moments de colère, un air méchant. Parmi les innombrables variétés de la physionomie humaine, il n'en est peut-être point qui se soit distinguée par une spécialité plus saisissante. Une taille svelte et bien prise annonçait plus de légèreté que de vigueur. Dès sa première jeunesse, son air extrêmement pensif et sa grande pâleur avaient donné l'idée à son père qu'il ne vivrait pas, ou qu'il vivrait pour être une charge à sa famille. Objet des mépris de tous à la maison, il haïssait ses frères et son père ; dans les jeux du dimanche, sur la place publique, il était toujours battu” (Stendhal, 1830 : 1958, 24).

<sup>255</sup> Advértase lo extenso de la descripción de la personalidad de la señora de Rênal: “C'était une femme grande, bien faite, qui avait été la beauté du pays, comme on dit dans ces montagnes. Elle avait un certain air de simplicité, et de la jeunesse dans la démarche; aux yeux d'un Parisien, cette grâce naïve, pleine d'innocence et de vivacité, serait même allée jusqu'à rappeler des idées de douce volupté. Si elle eût appris ce genre de succès, Mme de Rênal en eût été bien honteuse. Ni la coquetterie, ni l'affectation n'avaient jamais approché de ce cœur. M. Valenod, le riche directeur du dépôt, passait pour lui avoir fait la cour, mais sans succès, ce qui avait jeté un éclat singulier sur sa vertu; car ce M. Valenod, grand jeune homme, taillé en force, avec un visage coloré et de gros favoris noirs, était un de ces êtres grossiers, effrontés et bruyants, qu'en province on appelle de beaux hommes” (Stendhal, 1830 : 1958, 19-20).

Ahora bien, la motivación también es realista en el sentido de que Stendhal utiliza las convenciones literarias propias de la época, como es el caso del intercambio epistolar, que se desarrolló como género literario (la novela epistolar) a lo largo del siglo XVIII<sup>256</sup>.

Otro elemento que denota el realismo del tiempo del escritor es el romanticismo. A pesar de que no existen descripciones extensas de paisajes, a excepción de los que realiza en los dos primeros capítulos sobre Verrières; si se encuentran descripciones de paisajes cuando acompañan al héroe en la narración de ciertas emociones. Es el caso de la descripción de las montañas que tienen por finalidad enaltecer la figura de Julien:

Si l'on monte la côte rapide qui commence à quelques pas de là, on arrive bientôt à de grands précipices bordés par des bois de chênes, qui s'avancent presque jusque sur la rivière. C'est sur les sommets de ces rochers coupés à pic, que Julien, heureux, libre, et même quelque chose de plus, roi de la maison, conduisait les deux amies, et jouissait de leur admiration pour ces aspects sublimes (...) il se trouva debout sur un roc immense et bien sûr d'être séparé de tous les hommes. Cette position physique le fit sourire, elle lui peignait la position qu'il brûlait d'atteindre au moral. L'air pur de ces montagnes élevées communiqua la sérénité et même la joie à son âme (...) Julien, debout sur son grand rocher, regardait le ciel, embrasé par un soleil d'août. Les cigales chantaient dans le champ au-dessous du rocher, quand elles se taisaient tout était silence autour de lui. Il voyait à ses pieds vingt lieues de pays. Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête était aperçu par lui, de temps à autre, décrivant en silence ses cercles immenses. L'œil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il enviait cette force, il enviait cet isolement (Stendhal, 1830: 1958, 57-58, 69-70).

Aparte de esto, Stendhal no se detiene en la descripción de paisajes. De Besançon sólo dice que tiene muros negros, y de París está más interesado en mostrar el ambiente de los salones que la fisonomía de la ciudad. En general, las descripciones no recaen sobre los objetos sino sobre el carácter, las emociones de los personajes, lo que no significa que esta técnica sea innovadora. Son convenciones propias del siglo XVIII, que Del Prado denomina *la sensibilidad manifestada*:

La sensibilidad manifiesta se impone como un bien moral y llanto y risa serán los portadores más efectivos de dicha sensibilidad (...) Ahora bien, el sentimiento inmediato no sólo configura una ética de la felicidad, también contribuye a crear una estética cultural que acompaña y completa aquella, naturalista, de Rousseau. Una estética basada en el sujeto que contempla el objeto

---

<sup>256</sup> La utilización de la carta en la novela de Stendhal (la introduce en la seducción entre Mathilde y la señora de Fervaques con Julien, y en la que envía la señora de Rênal al marqués de La Mole) revela que este género todavía tenía fuerza en el siglo XIX. Sin embargo, el tratamiento humorístico que a veces imprime el narrador (como las cartas que le entrega el príncipe Korasoff a Julien para que seduzca a la señora de Fervaques) muestra que se trataba un procedimiento que estaba agotándose.

artístico, y no una estética del objeto contemplado –como significante de una belleza abstracta superior– o del canon y de las reglas, como reflejos de un juego de abstracciones que una conciencia racionalista extrae de los principios de armonía y equilibrio (Del Prado, 2009: 555)<sup>257</sup>.

Todos los personajes de Stendhal manifiestan su extrema inestabilidad emocional, comenzando por el héroe, que está constantemente intentando controlar sus emociones hasta que su carácter le traiciona e intenta asesinar a la señora de Rênal. Una vez en prisión su inestabilidad es más evidente, sus estados transitan entre la derrota y la resignación, hasta la serenidad con la que afronta la muerte. La señora de Rênal se ve atrapada en el remordimiento, en la culpa por cometer adulterio, que le llevan a denunciar a Julien. Mathilde pasa de la indiferencia del rechazo y la humillación a enamorarse de la idea que ella se ha fabricado sobre Julien. Hasta el señor de Rênal y La Mole tienden a la inestabilidad, a pesar de ser los personajes más equilibrados del relato: cuando el señor de Rênal es advertido de la infidelidad de su esposa sufre un ataque de histeria, similar reacción a la que tiene La Mole cuando sabe que Mathilde está embarazada.

Por otra parte, algunos fragmentos de *Le Rouge et le Noir* recuerdan a la novela filosófica de Diderot, Voltaire y Rousseau, como ocurre con los pasajes en los que Julien está preso. El protagonista establece un diálogo consigo mismo y saca a relucir el pensamiento del escritor acerca del derecho y la justicia<sup>258</sup>.

De manera que el escritor utiliza mayoritariamente motivos realistas, los llamamos realistas porque están en función de las tradiciones y convenciones de la tradición francesa (del siglo XVIII). Stendhal recoge la tradición del romanticismo (como cuando describe a Julien en las montañas), la del género epistolar (por la función que tiene la carta en el relato), la sensibilidad de sus personajes (*la sensibilidad manifiesta*) y, en menor medida pero igualmente importante, recurre al discurso filosófico. Empero, sus motivos también son estéticos, como la descripción psicológica que realiza de sus personajes, particularmente de su héroe Julien. Así, más que interesarle al escritor la descripción en detalle de los objetos (tal y como hace la tradición del realismo que representa Balzac), o de las situaciones políticas, Stendhal ahonda en las emociones de sus creaciones.

---

<sup>257</sup> Ejemplos de esta sensibilidad manifiesta se encuentran en los remordimientos de la señora de Rênal por cometer adulterio, en la contemplación de las manos de ésta por Julien, o cuando éste se marcha a llorar a los bosques.

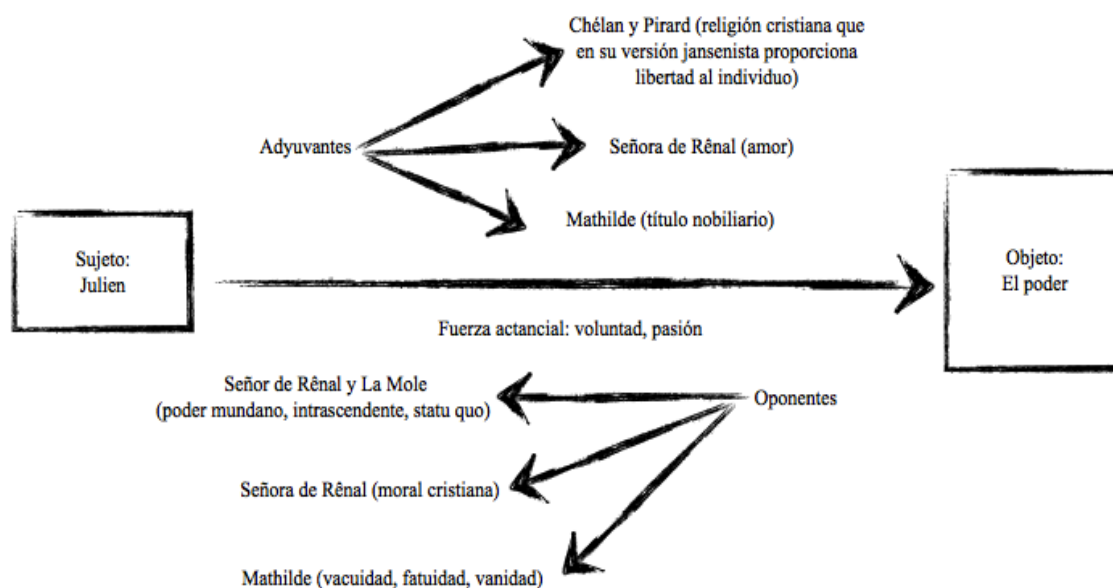
<sup>258</sup> “A mesure que j'aurais été moins dupe des apparences, se disait-il, j'aurais vu que les salons de Paris sont peuplés d'honnêtes gens tels que mon père, ou de coquins habiles tels que ces galériens. Ils ont raison, jamais les hommes de salon ne se lèvent le matin avec cette pensée poignante : Comment dînerai-je? Et ils vantent leur probité! et, appelés au jury, ils condamnent fièrement l'homme qui a volé un couvert d'argent parce qu'il se sentait défaillir de faim” (Stendhal, 1830: 1958, 501-502).

### g) Identificación del héroe

El motivo principal de la trama es el poder, no el que se impone a los otros, sino el poder del individuo por superar su entorno, el contexto. Julien quiere dejar de ser campesino para convertirse en noble. Lo importante en este sentido no es el título nobiliario, es la acción de no dejar que las circunstancias lo condicionen. La fuerza que mueve al héroe es la voluntad o la pasión; los medios que utiliza para conseguirlo van a ser cuestionados, por lo que Stendhal llama la opinión pública, o esa mayoría donde la individualidad pierde su contorno. Esto genera un conflicto de valores: Julien no será juzgado por la acción cometida, será juzgado por su naturaleza, por ser lo que es. El resultado es la muerte del héroe.

La señora de Rênal y Mathilde no constituyen el objeto de deseo en sí mismas, son más bien medios para alcanzarlo: el amor en el caso de la señora de Rênal y el título nobiliario en el de Mathilde. Pero al final del relato ambos personajes se convierten en obstáculos para Julien. La moralidad de la señora de Rênal (su cristianismo tradicional) le impiden conseguir el abolengo; y la fatuidad, la vanidad y el vacío de Mathilde casi logran que el héroe acepte que ha cometido un delito. Los otros oponentes los encarnan el señor de Rênal y La Mole, una variable de la voluntad de poder pero en sentido inverso al de Julien. Los dos personajes representan un poder que se orienta a la intrascendencia, a lo mundano, que es utilizado para mantener una posición socioeconómica. En lo que respecta a Chélan y a Pirard constituyen la fuerza adyuvante, la religión en su versión jansenista que dota al individuo de libertad, de que su conciencia sea su propio juez y verdugo. La estructura actancial quedaría esquematizada así:

Esquema 44. Estructura actancial de *Le Rouge et le Noir*



#### h) Procedimiento de la trama

La forma en que se desarrolla la trama no fue particularmente empleada en la época de Stendhal. Es cierto que el escritor utiliza elementos propios de sus contemporáneos, como la focalización narrativa del héroe o la descripción de la vida de las élites políticas, pero, a pesar de ello, Stendhal emplea técnicas que aluden a la novela del siglo XVIII, como el discurso filosófico, la extrema sensibilidad en la construcción de sus personajes, o la referencia al género epistolar. Ahora bien, Stendhal se diferencia de su tiempo en la profundidad psicológica de sus personajes, particularmente en lo que se refiere a Julien. Si bien es cierto que otros escritores como Choderlos de Laclos ya habían desarrollado esta figura, Stendhal fue uno de los primeros escritores en resaltar la figura del antihéroe.

Finalmente, cabe mencionar que el orden del que se dota al texto es lógico temporal: el lector sigue la trayectoria de Julien desde que llega a la casa de los Rênal hasta su muerte. En estas relaciones prevalecen la causalidad, las intrigas (que son más complejas que la trama), por lo que se obtiene un relato mitológico, una novela donde se ponen en marcha los arquetipos sobre el amor, el poder, la libertad, el individuo y la voluntad, todo ello encarnado en uno de los personajes más míticos de la literatura occidental: Julien Sorel.



## 11. *La Chartreuse de Parme* (1839)

### 11.1. Estudio de la fábula

#### a) Acontecimientos

*La Chartreuse de Parme* relata la vida de Fabrice, Gina y el conde Mosca. Fabrice abandona Milán para unirse al ejército de Napoleón, participa en la batalla de Waterloo pero no puede regresar a su tierra natal al haber sido acusado por su hermano Ascanio de conspirar contra las monarquías transalpinas. Gina, su tía, le ayuda a instalarse en Parma donde, con el apoyo de su amante Mosca, planean el porvenir de Fabrice dentro de la Iglesia. Sin embargo, los planes se frustran cuando Fabrice mata a Giletti. El asesinato es utilizado por los adversarios políticos de Mosca para amenazar su cargo de ministro de seguridad e impedir que llegue a ser primer ministro de Parma. Entretanto, el príncipe Ranuce IV se siente fascinado por Gina. Para evitar que ésta abandone la Corte permite que el proceso judicial contra Fabrice siga su curso normal.

Rassi (ministro de Justicia) y Raversi (sobrina del duque de Sanseverina) capturan mediante engaños a Fabrice y lo encierran en la torre Farnèse. Estando en prisión, Fabrice se enamora de Clélia, hija del general Fabio Conti. El príncipe de Parma muere en un extraño accidente y su hijo, Ranuce V, ocupa el trono. Ranuce V se obsesiona con Gina y ésta aprovecha el enamoramiento para negociar la inocencia de Fabrice y su carrera sacerdotal. Ranuce V accede a cambio de que Gina se entregue a él. Gina acepta, por lo que Fabrice es absuelto de los cargos y llega a ser vicario de Parma. Una vez Fabrice tiene asegurado su carrera eclesial, Gina se marcha a Nápoles con el conde Mosca.

Fabrice sigue enamorado de Clélia Conti, pero ésta se ha casado con el marqués de Crescenzi para salvar a su padre de la ruina económica y política en la que ha caído; no obstante, Fabrice consigue que Clélia se convierta en su amante. Tienen un hijo, Sandrino. Fabrice desea que crezca con él y no con el marqués de Crescenzi. Convince a Clélia para simular la muerte de Sandrino y robárselo al Marqués, sin embargo, Sandrino enferma de verdad y muere. Días después muere Clélia. Fabrice se encierra en la Cartuja de Parma, donde muere un año después. Gina muere al poco tiempo de Fabrice, mientras, el conde Mosca es nombrado primer ministro de Parma. Podría esquematizarse los hechos de la siguiente forma:

1. Fabrice se marcha a París.
2. Fabrice participa en la batalla de Waterloo.
3. Fabrice tiene una aventura con Marietta Valsera, amante de Giletti.

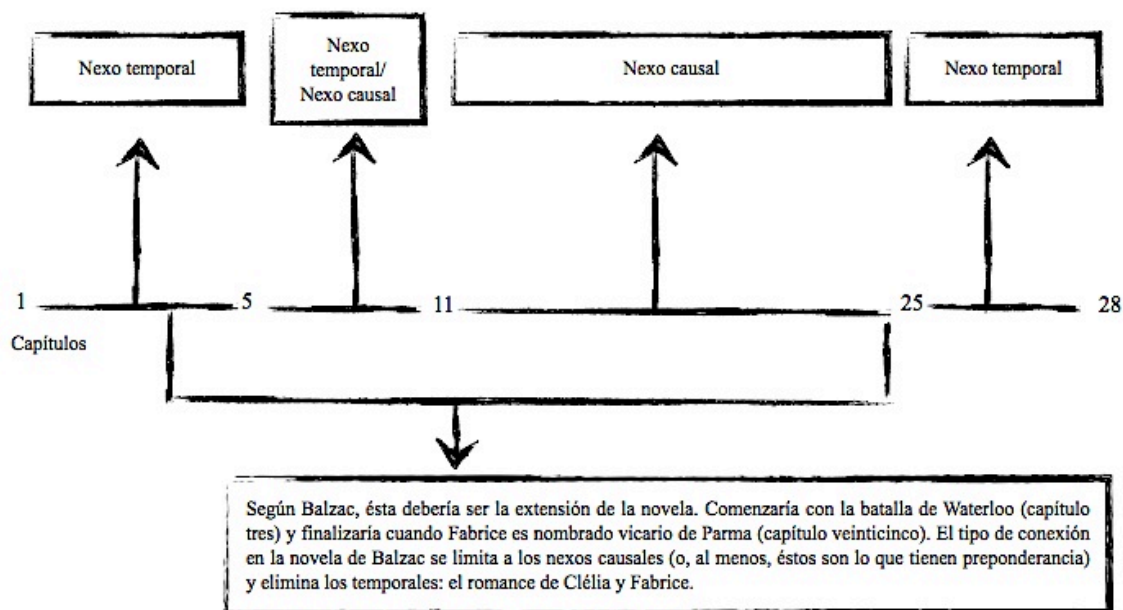
4. Fabrice mata a Giletti.
5. La marquesa Raversi acusa a Fabrice de asesinato.
6. Fabrice es condenado a doce años de prisión.
7. Fabrice es capturado y encerrado en la torre Farnèse.
8. Fabrice se enamora de Clélia.
9. Ranuce IV intenta envenenar a Fabrice.
10. Sanseverina ordena envenenar a Ranuce IV.
11. Fabrice escapa de prisión.
12. Ranuce IV muere (por causas extrañas).
13. Ranuce V ocupa el trono de Parma.
14. Gina solicita a Ranuce V un nuevo juicio a Fabrice.
15. Fabrice regresa a la torre Farnèse.
16. Intentan envenenar a Fabrice.
17. Gina se entrega a Ranuce V.
18. Fabrice es nombrado vicario de la ciudad de Parma.
19. Clélia se casa con el marqués de Crescenzi.
20. Mosca y Gina abandonan Parma.
21. Clélia se queda embarazada de Fabrice.
22. Fabrice le quita el hijo al marqués de Crescenzi.
23. Sandrino muere.
24. Clélia muere.
25. Fabrice se encierra en la Cartuja de Parma.
26. Fabrice muere.
27. Gina muere.
28. Mosca regresa a Parma y es nombrado primer ministro.

En los eventos uno y dos los nexos son temporales. Éstos se desarrollan durante los primeros cinco capítulos de la novela. Hasta el momento en que tiene lugar el asesinato de Giletti existen una serie de hechos que se vinculan causal y temporalmente. El encuentro entre Blanès y Fabrice es temporal, pues se trata de un suceso que no tiene consecuencias en la fábula, únicamente muestra la personalidad de Fabrice en relación con su padre. La aventura con la actriz Marietta Valsera, amante de Giletti, tiene nexos causales. Tal acción tendrá como consecuencia que Giletti ataque a Fabrice y, con la muerte del comediante, comienza el desarrollo del drama.

A partir del capítulo once (evento cuatro), el vínculo que une los hechos es la causalidad. Una vez Fabrice es liberado y nombrado vicario de Parma (evento dieciocho, capítulo veinticinco), finaliza el tramo de la novela donde priman los nexos causales. Del episodio veinte al veintiocho, que coincide con el romance entre Clélia y Fabrice, los nexos son temporales pues no existe la suficiente vinculación con la totalidad de la fábula.

En su crítica a *La Chartreuse de Parme*, Balzac recomendó a Stendhal eliminar lo referente a la historia familiar de Fabrice. La novela debía comenzar con la batalla de Waterloo<sup>259</sup> y finalizar con el nombramiento de Fabrice como vicario<sup>260</sup>. Es decir, el relato tendría que haber comenzado en el capítulo tres y acabado en el veinticinco, eliminando cinco capítulos, que son los que relatan la historia familiar de Fabrice y su aventura con Clélia Conti. El siguiente esquema ilustra las conexiones de la novela y la propuesta de Balzac:

Esquema 45. Conexión de los eventos en *La Chartreuse de Parme* y propuesta de Balzac



<sup>259</sup> Balzac le propone comenzar la novela por la batalla de Waterloo sintetizando todo lo anterior, es decir, la historia familiar de Fabrice: “Aussi souhaiterais-je, dans l’intérêt du livre, que l’auteur commençât par sa magnifique esquisse de la bataille de Waterloo, qu’il réduisît tout ce qui la précède à quelque récit fait par Fabrice ou sur Fabrice pendant qu’il gît dans le village de Flandre où il est blessé” (Balzac, 1840: 1972, 629).

<sup>260</sup> “Donc, en dépit du titre, l’ouvrage est terminé quand le comte et la comtesse Mosca rentrent à Parme et que Fabrice est archevêque. La grande comédie de la cour est finie” (Balzac, 1840: 1972, 629).

## b) Situaciones

Podría pensarse que el hecho que rompe la situación inicial es la marcha de Fabrice a Waterloo, pero este evento no tiene trascendencia en el relato. Desde luego, resulta importante para la construcción del carácter del personaje, también para el discurso del escritor, no así para el desarrollo de la novela. Lo que despliega la fábula es el asesinato cometido por Fabrice, pues la narración se fundamenta en la liberación de Fabrice, en la manera en que se logra su excarcelación. De forma que el asesinato de Giletti sería el exordio, que tiene lugar en el capítulo once, casi al final del primer libro.

Los personajes más importantes son: Fabrice, Gina del Dongo (duquesa Sanseverina o condesa Mosca), Clélia Conti, conde Mosca, Ranuce IV, Ranuce V, Landriani, Rassi, marquesa Ravarsi, abate Blanès, Fabio Conti, marqués del Dongo, Giletti, Ferrante Palla, Marietta Valsera, Fausta, Aniken.

- Fabrice del Dongo

Fabrice es hijo del marqués del Dongo, aunque en varias ocasiones el narrador insinúa que es hijo de Robert, un teniente del ejército francés. La relación con su familia no es buena, a tal grado que su propio hermano, Ascanio, lo acusa de traidor, razón por la cual Fabrice no puede regresar a su hogar.

A Fabrice se le describe como un joven despreocupado, inteligente, de espíritu serio pero ignorante en lo que a la vida y la cultura se refiere. Esta candidez hace que Fabrice se incorpore a los ejércitos napoleónicos en busca de gloria. Aunque, más que la gloria, lo que Fabrice busca es una idea, algo indeterminado y, sobre todo, vivir en función de esa indeterminación. Tal circunstancia se ve reflejada cuando manifiesta a Gina las razones de su incorporación al ejército de Napoleón, ya que no es capaz de concretar los motivos por los cuales desea unirse a la armada francesa. Fabrice le dice que ha visto una barca y ha pensado en aquellos que tienen la suerte de viajar<sup>261</sup>. Después, observa un águila y toma la decisión de ir a París. En realidad, su conducta es consecuencia de la inspiración o de un acto espontáneo:

---

<sup>261</sup> Adviértase que más que pensar en Napoleón, Fabrice piensa en la suerte de los que pueden viajar: “(...) j'ai remarqué au loin le bateau qui venait de Côme, porteur d'une si grande nouvelle. Comme je regardais ce bateau sans songer à l'Empereur, et seulement enviant le sort de ceux qui peuvent voyager, tout à coup j'ai été saisi d'une émotion profonde. Le bateau a pris terre” (Stendhal, 1839: 1972, 49).

Tout à coup, à une hauteur immense et à ma droite j'ai vu un aigle, l'oiseau de Napoléon; il volait majestueusement se dirigeant vers la Suisse, et par conséquent vers Paris. Et moi aussi, me suis-je dit à l'instant, je traverserai la Suisse avec la rapidité de l'aigle, et j'irai offrir à ce grand homme bien peu de chose, mais enfin tout ce que je puis offrir, le secours de mon faible bras (...) A l'instant, quand je voyais encore l'aigle, par un effet singulier mes larmes se sont taries; et la preuve que cette idée vient d'en haut, c'est qu'au même moment, sans discuter, j'ai pris ma résolution et j'ai vu les moyens d'exécuter ce voyage (Stendhal, 1839: 1972: 49).

Aparentemente, Fabrice se une al ejército de Bonaparte para construir una patria<sup>262</sup>, pero tras este motivo se esconde la búsqueda de una idea. Sumarse a Napoleón es el pretexto de una razón ambigua, difusa, inmaterial. Ir a París sólo expresa la necesidad de viajar, no de construir una patria. A su regreso se da cuenta que en el viaje no ha encontrado nada<sup>263</sup>. A partir de este momento interviene Gina, quien decide la vida que debe llevar Fabrice; su sobrino tiene que renunciar a su idealismo y encauzar su vida hacia una carrera eclesial. Pero algo inesperado sucede, Fabrice mata a Giletti. El asesinato sirve de desencadenante de una lucha de poder entre los nobles de Parma. De pronto, Fabrice se ve envuelto en un juicio que no tiene que ver con la justicia, sino con las motivaciones políticas de los nobles. Curiosamente, él no muestra interés en el juicio, su razón de ser se concentra en las emociones, en sentir el amor. Entre tanto, su vida corre peligro hasta que Gina logra salvarlo. Una vez Fabrice es declarado inocente y nombrado vicario de Parma, retoma la aventura con una mujer casada, historia que tiene un desenlace trágico.

Como se puede ver, la novela contiene dos relatos. Por un lado, se cuenta la historia del héroe que busca la realización de una idea. Ésta se materializa en la gloria militar o en las emociones, en el amor. La otra historia es el relato del juicio en el que se ve involucrado el héroe. A raíz de la muerte de Giletti, los enemigos políticos de Gina y Mosca aprovechan para acusar a Fabrice de asesinato y encerrarlo en la torre Farnèse. El juicio se convierte en el escenario de una encarnada lucha de intereses. Gina hará todo lo posible para conseguir la declaración de inocencia y la libertad de Fabrice, así como para mantenerlo con vida. Para comprender mejor esta situación, a partir de ahora, en cada análisis de los personajes se detallarán sus relaciones puntuales con los demás actores del relato.

---

<sup>262</sup> El narrador encuentra divertida, cómica, esta razón: "Il expliquait avec effusion à cette amie si chère toutes les raisons qui le déterminaient, et que nous prenons la liberté de trouver bien plaisantes" (Stendhal, 1839: 1972, 48).

<sup>263</sup> "La guerre n'était donc plus ce noble et commun élan d'âmes amantes de la gloire qu'il s'était figuré d'après les proclamations de Napoléon!" (Stendhal, 1839: 1972, 73).

- Gina del Dongo y Fabrice

Gina es tía de Fabrice. A pesar de que en algunos momentos el narrador se esfuerza en mostrar que el vínculo entre ellos no va más allá de una relación convencional, las acciones de Gina revelan lo contrario. La vida de Sanseverina gira alrededor de Fabrice, ella le proporciona una salida ante la imposibilidad de regresar a Milán, planea su carrera como vicario de Parma y está dispuesta a hacer cualquier cosa para verlo libre de prisión. Gina no sólo protege a Fabrice, también lo guía. Le explica cómo debe entender la política y qué debe hacer para que el Príncipe no le haga daño. El punto más álgido de la relación se produce cuando Gina se entrega como amante a Ranuce V con el fin de evitar el envenenamiento de su sobrino, y para conseguir nombrarlo vicario y futuro sustituto del arzobispo Landriani en la Iglesia de Parma. No es extraño, pues, que una vez muerto Fabrice no tarde en morir ella.

Entre Gina y Fabrice existe una relación provista de deseo. Es ella la responsable de alejar a todas las amantes de Fabrice, lo separa de Marietta y apresura el matrimonio de Clélia con el marqués de Crescenzi. Además, es la causante indirecta de la tragedia de su sobrino, pues representa una fuerza que se esfuerza por conducirlo por la vía del sentido común, mientras la naturaleza del protagonista se resiste a continuar por esos senderos. En uno de los diálogos más complejos, Gina reconoce que no es amor fraternal lo que siente por el hijo del marqués del Dongo:

Je ne vous dirai pas non plus que je l'aime exactement comme ferait une soeur; je l'aime d'instinct, pour parler ainsi. J'aime en lui son courage si simple et si parfait, que l'on peut dire qu'il ne s'en aperçoit pas lui-même; je me souviens que ce genre d'admiration commença à son retour de Waterloo. Il était encore enfant, malgré ses dix-sept ans; sa grande inquiétude était de savoir si réellement il avait assisté à la bataille, et dans le cas du oui, s'il pouvait dire s'être battu, lui qui n'avait marché à l'attaque d'aucune batterie ni d'aucune colonne ennemie. Ce fut pendant les graves discussions que nous avons ensemble sur ce sujet important, que je commençai à voir en lui une grâce parfaite. Sa grande âme se révélait à moi; que de savants mensonges eût étalés, à sa place, un jeune homme bien élevé ! Enfin, s'il n'est heureux je ne puis être heureuse. Tenez, voilà un mot qui peint bien l'état de mon cœur ; si ce n'est la vérité, c'est au moins tout ce que j'en vois (Stendhal, 1839: 1972, 330-331)

Gina dice que ama a Fabrice “*instinctivement*”, es decir, lo define como un sentimiento espontáneo, opuesto a la razón. Como hace en otras ocasiones, el narrador afirma que Sanseverina es sensible a la gloria<sup>264</sup>, o lo que es lo mismo, no puede evitar sentirse

---

<sup>264</sup> “La duchesse était sensible à la gloire; elle ne voulait pas que Fabrice fût un simple mangeur d'argent (...)” (Stendhal, 1839: 1972, 148).

atraída por Fabrice. El escritor dice que Gina no puede ser feliz si Fabrice no lo es, lo que muestra cuan poderoso es el vínculo que ella ha entrelazado entorno a su sobrino. Desde el imaginario de Stendhal, la relación entre ambos es de amor puro, lo que diverge del amor establecido por las convenciones sociales. Recuérdese que en el *avertissement* de la novela, el narrador dice que las aventuras de Sanseverina son *blâmables*, merecen una condena moral a los ojos de la opinión mayoritaria, pero la materialización del deseo nunca llega a suceder entre ambos personajes<sup>265</sup>, ya que Fabrice se resiste a esta relación al sentirse incapaz de amar. A excepción de la relación con Clélia, Fabrice siempre meditará sus sentimientos para con Gina<sup>266</sup>, son estas reflexiones lo que impiden la consumación del amor<sup>267</sup>.

- Clélia Conti y Fabrice

No existe en el texto ningún indicio que revele por qué Fabrice ama a Clélia. El amor es en este caso un arrebato, un ímpetu que no evoluciona ni decrece, es decir, no se presencia un proceso que pueda mostrar la manera en que ha podido surgir la emoción. Los sentimientos que más se tienden a valorar en las novelas de Stendhal son los que surgen sin explicación. A diferencia de lo que Fabrice siente por Gina, con Clélia no hay cavilaciones.

---

<sup>265</sup> El único contacto que se produce es el siguiente: “La duchesse le regardait avec admiration; ce n'était plus l'enfant qu'elle avait vu naître, ce n'était plus le neveu toujours prêt à lui obéir: c'était un homme grave et duquel il serait délicieux de se faire aimer. Elle se leva de l'ottomane où elle était assise, et, se jetant dans ses bras avec transport :

- Tu veux donc me fuir ? lui dit-elle.

- Non, répondit-il de l'air d'un empereur romain, mais je voudrais être sage. Ce mot était susceptible de diverses interprétations; Fabrice ne se sentit pas le courage d'aller plus loin et de courir le hasard de blesser cette femme adorable. Il était trop jeune, trop susceptible de prendre de l'émotion; son esprit ne lui fournissait aucune tournure aimable pour faire entendre ce qu'il voulait dire. Par un transport naturel et malgré tout raisonnement, il prit dans ses bras cette femme charmante et la couvrit de baisers. Au même instant, on entendit le bruit de la voiture du comte qui entraînait dans la cour, et presque en même temps lui-même parut dans le salon; il avait l'air tout ému” (Stendhal, 1839: 1972, 216).

<sup>266</sup> “Ce n'était point là le véritable sujet d'inquiétude qui avait fait disparaître la gaieté de Fabrice. La position où le hasard me place n'est pas tenable, se disait-il. Je suis bien sûr qu'elle ne parlera jamais, elle aurait horreur d'un mot trop significatif comme d'un inceste. Mais si un soir, après une journée imprudente et folle elle vient à faire l'examen de sa conscience, si elle croit que j'ai pu deviner le goût qu'elle semble prendre pour moi, quel rôle jouerais-je à ses yeux? exactement le casto Giuseppe (proverbe italien, allusion au rôle ridicule de Joseph avec la femme de l'eunuque Putiphar) (...) Or, se disait-il, si je me laisse jamais transporter par le plaisir, sans doute très vif, d'être bien avec cette jolie femme qu'on appelle la duchesse Sanseverina, je suis exactement comme ce Français étourdi qui tua un jour la poule aux oeufs d'or. C'est à la duchesse que je dois le seul bonheur que j'aie jamais éprouvé par les sentiments tendres; mon amitié pour elle est ma vie, et d'ailleurs, sans elle que suis-je? un pauvre exilé réduit à vivoter péniblement dans un château délabré des environs de Novare (...) Il suffit de proférer un mensonge, il suffit de dire à une femme charmante et peut-être unique au monde, et pour laquelle j'ai l'amitié la plus passionnée: Je t'aime, moi qui ne sais pas ce que c'est qu'aimer d'amour” (Stendhal, 1839: 1972, 177, 258, 259).

<sup>267</sup> Tampoco se puede dejar de lado que otro elemento que impide la realización en esta relación es que Gina intenta siempre dominar a Fabrice: lo presiona para ingresar en la carrera eclesial, lo apremia a escapar de la torre Farnèse, lo empuja a ser vicario de Parma y lo conmina a realizar sermones para ganarse el favor del pueblo.

Únicamente la contempla y decide hacerla su objeto de amor (similar a lo que siente Julien por Mathilde). Una explicación posible es la manera en que ella lo observa (como un ser singular), que es la misma forma que lo miró Aniken cuando regresó herido de Waterloo (lo contempló como un príncipe). Hay que tener en cuenta que Fabrice sólo corresponde el amor de dos mujeres, el de Clélia y el de Aniken, únicamente con la primera materializa la relación de amor. A pesar de que en estos casos el amor surge a partir de la pasión, de algo impetuoso, no constituye una sucesión de emociones. El amor ocurre porque ellas lo han visto tal cual es. El amor es una idea, la idea que Fabrice tiene de sí mismo y del objeto deseado. Probablemente, Gina haya conocido la autenticidad de Fabrice, sin embargo, existe en ella el deseo de gobernar sobre él, de querer cambiarlo, no sucede lo mismo con Clélia y Aniken. Además, no hay que olvidar la idealización del amor y la posibilidad de que éste no se materialice. Con Aniken la relación no se cumple, permanece en el plano de la idea. Con Clélia el amor se realiza pero a oscuras, sin mirarse, mientras que los momentos de éxtasis suceden cuando están separados, distanciados, razón por la cual es tan significativa la forma que tienen de comunicarse, mediante signos.

En cuanto al amor de Clelia, las motivaciones de sus sentimientos no se diferencian del resto de amantes de Fabrice, se enamora de él por su excepcionalidad<sup>268</sup>. Por lo general, todas las mujeres que se apasionan por Fabrice lo hacen por ser éste diferente al resto de los hombres.

- Gina y el conde Mosca della Rovere Sorezena

El conde Mosca conoce a Gina cuando ésta se encuentra en un estado de profunda melancolía. Tiene cuarenta y cinco años y es descrito como alguien que posee un “*air simple*” y la *gaieté*<sup>269</sup>:

Mosca pouvait avoir quarante ou quarante-cinq ans; il avait de grands traits, aucun vestige d'importance, et un air simple et gai qui prévenait en sa faveur (Stendhal, 1839:1972, 122).

---

<sup>268</sup> “Elle regardait avec étonnement ce jeune héros dont les yeux semblaient respirer encore tout le feu de l'action (...) Clélia rougit et fut tellement interdite qu'elle ne trouva aucune parole pour répondre. Quel air noble au milieu de ces êtres grossiers! Se disait-elle au moment où Fabrice lui adressa la parole” (Stendhal, 1839: 1972, 110, 307).

<sup>269</sup> Esta misma cualidad es atribuida a Fabrice: “Ce qui rendait le changement plus frappant, c'est qu'avant ces derniers temps, si la figure de Fabrice avait un défaut, c'était de présenter quelquefois, hors de propos, l'expression de la volupté et de la gaieté” (Stendhal, 1839: 1972, 531-532)



Mosca es un hombre conservador y pragmático, a quien de alguna manera la experiencia le ha hecho sustituir los deseos de gloria por intereses más mundanos. A diferencia de su rival, Rassi, Mosca es consciente de la inutilidad de los títulos nobiliarios, sabe que todo ello es un juego, puesto que tiene muy claro cómo se desarrollan los mecanismos de poder.

En cuanto a su relación con Gina, Mosca admira de ella la pasión que él carece. Pero, aun con todo lo que siente, la prudencia siempre prevalece en su actitud<sup>270</sup> y el pragmatismo es el principio que guía su comportamiento. En función de ese razonamiento aconseja a Gina que contraiga matrimonio con el duque de Sanseverina, le orienta sobre el futuro de Fabrice y la forma en que debe enfrentarse a Ranuce IV. Gina, por su parte, admira de Mosca su habilidad para controlar el poder. De manera que es posible decir que el vínculo que los une está basado en la complicidad, en la confianza. Al final, Gina se queda con Mosca debido a que le resulta más fácil controlarlo a él que a Fabrice.

- El conde Mosca y Fabrice

En general, la relación entre Fabrice y Mosca es buena, a excepción del momento en que Mosca, impulsado por los celos, siente deseos de matarlo. Se puede afirmar que entre uno y otro se establece una relación de simpatía y camaradería<sup>271</sup>. Si bien Mosca y Fabrice encarnan dos situaciones opuestas<sup>272</sup>, guardan un extraño parentesco. Además de representar la juventud, Fabrice simboliza lo que una vez fue Mosca y, probablemente, Mosca personifica lo que Fabrice sería de continuar viviendo. Mosca, al igual que Fabrice, también buscó la gloria<sup>273</sup>. La diferencia estriba en que mientras Fabrice, una vez regresa de Waterloo, dedica su vida a las emociones, Mosca se concentra en obtener el poder político:

(...) maintenant je m'habille comme un personnage de comédie pour gagner un grand état de maison et quelques milliers de francs. Une fois entré dans

---

<sup>270</sup> En este episodio puede verse cómo la prudencia se impone en Mosca: "Faut-il laisser deviner la jalousie qui me dévore, ou ne pas en parler? (...) Enfin le parti de la prudence l'emporta, uniquement par suite de cette réflexion: Je suis fou, probablement; en croyant raisonner, je ne raisonne pas; je me retourne seulement pour chercher une position moins cruelle, je passe sans la voir à côté de quelque raison décisive. Puisque je suis aveuglé par l'excessive douleur, suivons cette règle, approuvée de tous les gens sages, qu'on appelle prudence. D'ailleurs, une fois que j'ai prononcé le mot fatal jalousie, mon rôle est tracé à tout jamais. Au contraire, ne disant rien aujourd'hui, je puis parler demain, je reste maître de tout" (Stendhal, 1839: 1972, 171, 173).

<sup>271</sup> La camaradería es muy fuerte que Fabrice recurre a Mosca para secuestrar a Sandrino.

<sup>272</sup> Mosca personifica la vejez, la sensatez, mientras Fabrice representa la juventud, la impulsividad.

<sup>273</sup> Tiempo que él consideró el de mayor felicidad " (...) mais mes jours les plus heureux sont toujours ceux que de temps à autre je puis venir passer à Milan; là vit encore, ce me semble, le coeur de votre armée d'Italie" (Stendhal, 1839: 1972, 123)

cette sorte de jeu d'échecs, choqué des insolences de mes supérieurs, j'ai voulu occuper une des premières places; j'y suis arrivé (...) (Stendhal, 1839: 1972, 123).

Otro dato interesante es que en todo el relato, en los momentos más importantes de la vida de Fabrice, Mosca y Gina son quienes se encargan de guiarlo, y como dice el propio Mosca, de salvarlo aun a costa de sí mismo: “Je le sauverai de lui-même, dit-il à son amie” (Stendhal, 1839: 1972, 263).

- Fabrice y el abate Blanès

El abate Blanès es el padre espiritual de Fabrice. Se le describe como un hombre honesto, de virtudes primitivas y un tanto esotérico<sup>274</sup>. Blanes introduce a Fabrice en el mundo de la astrología, le hace la profecía de su perpetua prisión.

- El arzobispo Landriani y Fabrice

Landriani es el arzobispo de Parma. Pese a su inteligencia y honradez, se siente intimidado por las personas de clase superior. Su relación con Fabrice surge a partir de este amedrentamiento que siente por la nobleza, lo que le lleva a desear ser aceptado por ésta y a querer dominarla. Por eso acepta a Fabrice como su coadjutor aunque, a pesar de este resentimiento, Landriani lo ayuda en todo momento. Le comunica que su juicio obedece a intereses políticos y amenaza a Fabio Conti si intenta hacerle daño a su protegido.

- Fabrice y el marqués del Dongo

La relación entre Fabrice y el marqués del Dongo es mala. El marqués prefiere a Ascanio, su hijo mayor. No obstante, Fabrice llora cuando le comunican su muerte.

---

<sup>274</sup> “Le fait est que l'abbé Blanès, personnage d'une honnêteté et d'une vertu primitives, et de plus homme d'esprit, passait toutes les nuits au haut de son clocher; il était fou d'astrologie. Après avoir usé ses journées à calculer des conjonctions et des positions d'étoiles, il employait la meilleure part de ses nuits à les suivre dans le ciel. Par suite de sa pauvreté, il n'avait d'autre instrument qu'une longue lunette à tuyau de carton. On peut juger du mépris qu'avait pour l'étude des langues un homme qui passait sa vie à découvrir l'époque précise de la chute des empires et des révolutions qui changent la face du monde. Que sais-je de plus sur un cheval, disait-il à Fabrice, depuis qu'on m'a appris qu'en latin il s'appelle equus? Les paysans redoutaient l'abbé Blanès comme un grand magicien : pour lui, à l'aide de la peur qu'inspiraient ses stations dans le clocher, il les empêchait de voler” (Stendhal, 1839: 1972, 37).

- Fabrice y Giletti

Giletti es descrito como un hombre feo. Es amante de Marietta Valserra, con quien Fabrice tiene una aventura; la situación les lleva a retarse en un duelo, en el que comediante resulta muerto. La muerte de Giletti es utilizada por los nobles como pretexto para desplazar al conde Mosca del poder.

- Fabrice, Aniken, Marietta Valserra y Fausta

El encuentro entre Fabrice y Aniken es extraño. Puede ser tildado de intrascendente por lo fugaz de la concurrencia, pero para Fabrice es importante. El protagonista afirma que Aniken es la única mujer por la que ha sentido amor<sup>275</sup>, lo que muestra la naturaleza idealista de Fabrice. El amor es para él una idea que mientras no se materialice conserva su grado de perfección. Poco importa que el encuentro con Aniken sea breve y que no trascienda. Las emociones para Stendhal no son producto de una experiencia de gran recorrido, surgen de la espontaneidad, de la idea. Eso explica la atracción que siente Fabrice por Fausta, se enamora de su voz, de su canto –que no deja de ser una idea–. Igual ocurre con Marietta Valserra, a quien el narrador describe como parte de una fantasía que se transforma en un *pique d’amour-propre*.

- Gina, Ranuce IV y Ranuce V

Gina se convierte en objeto de deseo tanto para el príncipe Ranuce IV como para su hijo Ranuce V. Ranuce IV es descrito como alguien que posee un carácter firme, víctima del poder totalitario y envejecido a causa de las intrigas cortesanas. La atracción que siente por Gina surge por el rechazo de ésta y de los celos que siente por Fabrice, a quien considera su amante; de ahí su empeño en destruirlo.

La relación entre Gina y Ranuce V es más infantil. El heredero también se encapricha con ella y, al igual que su padre, termina enamorándose de ella. Ranuce V es torpe en su forma de actuar, no controla sus emociones, hasta el punto de ofrecer a Gina el puesto de primer ministro con tal de que ésta no lo abandone. Sin embargo, y curiosamente, el azar juega en su favor. El intento de asesinato de Fabrice a manos de la marquesa Raversi provoca

---

<sup>275</sup> Es significativo que a pesar de que el encuentro con Aniken es fugaz, haya sido tan relevante para Fabrice, a tal grado que diga que ella es la única mujer a la que probablemente haya amado verdaderamente: “Dans le fait je n’ai connu un peu cette préoccupation tendre qu’on appelle, je crois, l’amour, que pour cette jeune Aniken de l’auberge de Zonders, près de la frontière de Belgique” (Stendhal, 1839: 1972, 259).

que Gina se entregue a él. Irónicamente, Ranuce V consigue lo que su padre no pudo hacer: ser un gran gobernador de Parma.

- Gina y Ferrante Palla

Ferrante Palla, poeta, ladrón y antimonárquico, es un personaje singular. Mosca lo describe como un poeta equiparable a Dante, y Gina lo retrata como un hombre joven, apuesto, que en sus ojos respiraba *le feu d'une âme ardente*. Al final del relato, el narrador cuenta su historia. Palla era médico que llevaba una vida holgada, pero cayó en desgracia al conspirar contra Ranuce IV y, desde entonces, se dedica a robar; tiene por norma no usurpar más de cien francos, pues conserva la intención de devolverlos algún día.

Ferrante siente hacia Gina una emoción que surge de la pasión, del arrebató de emociones, pero ella no le corresponde. Aunque le ofrece cobijo y le ayuda a mantener a su familia, Gina no concibe por él más que cierta admiración. Por el contrario, el ardor que Ferrante procesa por ella le lleva a ser su sirviente más leal. Esta obediencia ciega le hace merecedor de los encargos más desequilibrados de Sanseverina, como el envenenamiento de Ranuce IV o la instigación de una revuelta después de la muerte del Príncipe.

- Mosca, Rassi, Raversi y Fabio Conti

Los dos auténticos contendientes políticos de *La Chartreuse de Parme* son, por un lado, Mosca y, por el otro, la marquesa Raversi y el general Fabio Conti. Si bien entre ellos protagonizan una pelea política, ésta no se circunscribe a las ideologías de la época, es decir, a la lucha entre liberales, conservadores, republicanos o monárquicos. La batalla política se ciñe a los intereses materiales, económicos, de los actores de la disputa. Es política en tanto que quieren hacerse con el poder para el cumplimiento de sus fines y, aunque todos poseen intereses, estos cuatro protagonistas son los que albergan intereses más mundanos. De ahí que el fin de Mosca sea su satisfacción material, el de Raversi conservar la herencia del duque de Sanseverina, el de Rassi conseguir un título nobiliario, mientras que Fabio Conti aspira a una vejez sin preocupaciones económicas. El conflicto principal de la narración, el asesinato cometido por Fabrice del Dongo, se desarrolla en medio de esta disputa.

### c) Conflicto

A diferencia de *Le Rouge et le Noir*, el conflicto de *La Chartreuse de Parme* no se centra en el juicio, ni en la incapacidad o idoneidad de las leyes sociales para enjuiciar al infractor de la norma. En esta novela se trata de mostrar el origen de la ley, del derecho, que se constituye a partir de los intereses políticos de los poderosos. Ahora bien, no hay que perder de vista que el conflicto de la fábula se entremezcla con el conflicto del héroe. Fabrice se ve implicado accidentalmente –inocentemente– en una lucha de poder. Éste es el problema principal del relato, aunque el héroe mantiene su propia lucha, su propio conflicto. Fabrice busca la realización de una idea (llámesele a esta idea gloria o amor). Su partida a Waterloo tiene relación con esta búsqueda, pese a que el incidente con Giletti la interrumpe, tal evento no constituye el conflicto del protagonista. Su contienda se orienta en contra de Gina y de Mosca, que lo coaccionan a vivir de una manera diferente a la que él desea ya que le obligan a realizar una carrera eclesial, cuando Fabrice únicamente ansía perseguir el amor. Para revelar los intereses en disputa se exponen a continuación los diferentes conflictos que surgen entre cada uno de los personajes:

- Fabrice y Gina

En principio, no parece que exista conflicto entre Gina y Fabrice. Se puede decir que Gina resuelve todos los problemas en los que Fabrice se involucra: le brinda un lugar cuando es declarado enemigo de su ciudad natal, le ayuda a conseguir el puesto de vicario y le libra de la cárcel, además de salvarle la vida. No obstante, entre ellos se percibe tensión. Gina quiere que Fabrice lleve una vida más ordinaria, lo presiona para que emprenda la carrera eclesial. En un primer momento, Fabrice rechaza tal idea, y no es hasta que renuncia a sus sueños que acepta orientar su vida como su tía le exige. También es Gina quien obstaculiza sus aventuras amorosas: le pide a Mosca que lo aleje de Parma para evitar el encuentro con Marietta Valsera, y apresura el matrimonio entre Clélia y el marqués de Crescenzi para que Fabrice no la continúe frecuentando. Además, lo presiona para que escape de la torre Farnèse<sup>276</sup>.

---

<sup>276</sup> Esta acción crea entre ellos un vacío comunicacional: “On peut se faire quelque idée maintenant de l'agrément des entretiens de Fabrice avec la duchesse: un silence morne régnait presque toujours entre eux (...) Le pauvre homme se torturait l'esprit pour ne pas parler trop ouvertement de sa tendresse, et pour construire des lettres amusantes (...)” (Stendhal, 1839:1972, 462-463). La segunda vez que es liberado, y ya ejerciendo como vicario de Parma, la tristeza de Fabrice es más que evidente. Tristeza que se traduce en indiferencia hacia el mundo: “Lorsque la cérémonie du mariage eut lieu, il y avait huit jours entiers que Fabrice s'était voué au silence le plus complet, après avoir ordonné à son domestique et aux gens de l'archevêché avec lesquels il avait des

Es válido afirmar que el enfrentamiento que surge entre ellos se produce por la incompatibilidad entre el deseo del héroe de vivir plenamente y la vida que Gina le obliga a soportar, una vida regida por el sentido común, por lo ordinario. La tensa relación que se establece entre tía y sobrino resulta de esta situación<sup>277</sup>.

Mucho se ha especulado sobre el título de la novela. Entre otras cuestiones se ha destacado que no guarda relación con el contenido del relato<sup>278</sup>. Para comprender su significado conviene tener en cuenta el conflicto entre los dos protagonistas. Tanto la torre Farnèse como la Cartuja de Parma son lugares de encierro, pero no son prisiones. En algún momento Fabrice se cuestiona si la torre Farnèse es una auténtica cárcel:

Quand il fut seul et un peu remis de tout ce tapage: Est-il possible que ce soit là la prison, se dit Fabrice en regardant cet immense horizon de Trévis au mont Viso, la chaîne si étendue des Alpes, les pics couverts de neige, les étoiles, etc., et une première nuit en prison encore! Je conçois que Clélia Conti se plaise dans cette solitude aérienne; on est ici à mille lieues au-dessus des petites et des méchancetés qui nous occupent là-bas (...) Comment! moi qui avais tant de peur de la prison, j'y suis, et je ne me souviens pas d'être triste! c'est bien le cas de dire que la peur a été cent fois pire que le mal. Quoi! j'ai besoin de me raisonner pour être affligé de cette prison, qui, comme le dit Blanès, peut durer dix ans comme dix mois? (Stendhal, 1839: 1972, 358, 360).

Fabrice reflexiona sobre esta cuestión porque después de viajar por Francia con el objetivo de encontrar la gloria encuentra, paradójicamente, su sitio en una cárcel. Una vez sale de la torre Farnèse y decide llevar una vida sensata, insiste en buscar lugares donde pueda estar encerrado, donde pueda refugiarse. Razón por la cual surge la pregunta: ¿refugiarse de qué? La única respuesta posible es la vida normal a la que Gina lo conduce constantemente es la auténtica prisión para Fabrice. En la torre Farnèse se ve liberado por primera vez de esa existencia corriente, posteriormente busca esta misma sensación en el convento de Velleja, incluso también en el pequeño apartamento donde vive una vez es vicario de Parma<sup>279</sup>. La

---

rapports de ne jamais lui adresser la parole (...) Fabrice prit toutes ces choses avec l'indifférence parfaite d'un homme qui a d'autres pensées. Il vaudrait mieux pour moi, pensait-il, me faire chartreux; je souffrirais moins dans les rochers de Velleja" (Stendhal, 1839: 1972, 529-530). Incluso Mosca advierte esta apatía que, por otra parte, interpreta como "le chef-d'oeuvre de la plus fine politique": "Le comte Mosca survint, et ce qu'il voyait, et qui lui semblait incroyable, le guérit enfin tout à fait de la jalousie que jamais Fabrice n'avait cessé de lui inspirer. Cet homme habile employa les tournures les plus délicates et les plus ingénieuses pour chercher à redonner à Fabrice quelque intérêt pour les choses de ce monde (...) «Votre conduite est le chef-d'oeuvre de la plus fine politique, lui dit le comte en revenant au ton léger de la conversation»" (Stendhal, 1839: 1972, 530-531).

<sup>277</sup> Sanseverina lo presiona constantemente para que abandone sus sueños, sus ilusiones, su deseo de gloria, con el fin de que asuma una vida común, acorde a su posición social.

<sup>278</sup> Ver libro de Harold Bloom, *Cómo leer y por qué*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000.

<sup>279</sup> En el capítulo XXVI, el narrador dice que los únicos momentos en los que Fabrice podía salir de la tristeza eran los ratos que pasaba en su apartamento, oculto tras un vidrio que había hecho instalar, igual al que tenía en la torre Farnèse.

Cartuja de Parma, pues, constituye el refugio final; más que en un lugar para purgar sus culpas, se convierte en un espacio que lo protege de esa vida que para él no tiene significado, que es ordinaria y vulgar.

- Fabrice y Mosca

Entre Fabrice y Mosca no existe un conflicto propiamente, aunque debe mencionarse una excepción. Mientras que Gina es objeto de deseo de Mosca, Fabrice lo es de Gina, lo que desemboca en una breve disputa por parte del Conde a Fabrice. Aun así, el enfrentamiento no llega a desarrollarse plenamente, pues Fabrice nunca entra a competir por Gina. Ciertamente, Fabrice y Mosca representan caracteres antagonistas, pero tal oposición procede de la edad, del tiempo: Mosca encarna la vejez, la experiencia, y Fabrice la juventud, la impericia. Sin embargo, en más de una ocasión el narrador deja entrever que Mosca pudo haber tenido en su juventud el mismo *courage* que Fabrice, cualidad que se extinguió cuando decidió perseguir objetivos más mundanos. De hecho, en el primer contacto entre Gina y Mosca éste le dice que en su juventud estaba loco por la gloria: “J’étais fou de la gloire” (Stendhal, 1839: 1972, 122), pero era necesario vivir: “c’est que je n’ai rien volé dans cette Espagne, et qu’il faut vivre” (Stendhal, 1839: 1972, 122). Así, tenemos dos personajes que en sus orígenes pudieron ser iguales, pero que en algún momento uno de ellos cambió su trayectoria para encarnar todo lo que el otro no es.

- Fabrice y Clélia Conti

El conflicto de intereses entre Fabrice y Clélia surge por parte de ésta. Amar a Fabrice supone para ella un acto de traición, de deslealtad y engaño contra su padre Fabio Conti<sup>280</sup>. De forma que el amor de Clélia y Fabrice está marcado por un crimen, una traición, por lo cual el remordimiento de Clélia se interpone entre los dos. La decisión de Clélia de hacer el amor en una habitación oscura, no sólo es una alegoría a no querer reconocer la infamia, también es sentir placer gracias a un acto de traición. En otras palabras, en el mundo de Stendhal la virtud no está asociada a la felicidad. Si el fin del ser humano es la felicidad y ésta no se encuentra

---

<sup>280</sup> Ya que liberar a Fabrice de la torre Farnèse tiene como consecuencia que su padre caiga en desgracia: “Mais aussitôt que Clélia n'eut plus d'inquiétudes de ce côté, elle fut plus cruellement agitée encore par ses justes remords. Quelle raison au monde, se disait-elle, peut diminuer le crime d'une fille qui trahit son père?” (Stendhal, 1839: 1972, 456).

vinculada necesariamente con la moral, ¿dónde queda la ética? He ahí el conflicto de intereses entre Fabrice y Clélia.

- Gina, Mosca, Ranuce IV, Ranuce V, Raversi y Fabio Conti

El personaje de Gina posee una naturaleza que se encuentra situada entre Fabrice y Mosca. El narrador dice que Sanseverina es sensible a la gloria<sup>281</sup>, y que es objeto de afecto de Mosca; aunque el Conde no es correspondido, al menos no con la contundencia que él le procesa. Aun así, tampoco se puede decir que Mosca se subordine completamente a la pasión. El Conde logra contenerse e imponer su sentido común sobre las emociones en dos ocasiones: la primera ocurre cuando, incitado por Ranuce IV, recibe una carta anónima informándole de los dudosos afectos entre Fabrice y Gina<sup>282</sup>; la segunda se produce cuando Gina, sintiéndose traicionada por la omisión que hace Mosca en el edicto que hubiera podido devolver la inocencia a Fabrice, le retira toda comunicación. En ambas situaciones, Mosca termina imponiendo las razones prácticas a las emociones. La estrategia prevalece siempre en él, pues es Mosca quien sobrevive a Fabrice y Gina, y regresa a Parma siendo inmensamente rico. Hasta el final del texto se conoce lo que Gina siente por él; cuando Ranuce V le ofrece un cargo político, ella replica que prefiere al Conde porque sobre él puede reinar<sup>283</sup>. Se tiene, pues, que entre los dos existe una relación de poder<sup>284</sup>.

Los intereses que se contraponen en los casos de Rassi, Raversi y Fabio Conti son más concretos. Rassi aspira a obtener un título en la nobleza, Raversi a conservar la herencia del duque de Sanseverina, y Conti a disfrutar de una renta que le proporcione una vejez digna. Esta red de intereses contrasta con la actitud de Fabrice, que ignora las luchas de poder que se establecen entre ellos. Mientras los demás buscan encarecidamente la obtención del poder, Fabrice se dedica a averiguar por qué no es capaz de sentir amor. A excepción de sus últimos momentos de vida, cuando realiza los sermones con el fin de ganarse a la opinión pública y serles útil algún día a Gina y a Mosca, Fabrice vive divagando sobre asuntos amorosos,

---

<sup>281</sup> Gloria que persigue Fabrice y a la que Mosca renunció para labrarse un futuro más próspero económicamente.

<sup>282</sup> En vez de enfrentarse abiertamente a Fabrice, Mosca decide no hacer nada para seguir manteniendo el control de la situación: “Enfin le parti de la prudence l'emporta, uniquement par suite de cette réflexion: Je suis fou, probablement; en croyant raisonner, je ne raisonne pas; je me retourne seulement pour chercher une position moins cruelle, je passe sans la voir à côté de quelque raison décisive. Puisque je suis aveuglé par l'excessive douleur, suivons cette règle, approuvée de tous les gens sages, qu'on appelle prudence. D'ailleurs, une fois que j'ai prononcé le mot fatal jalousie, mon rôle est tracé à tout jamais. Au contraire, ne disant rien aujourd'hui, je puis parler demain, je reste maître de tout” (Stendhal, 1839:1972, 173).

<sup>283</sup> “(...) D'ailleurs elle régnait sur le comte” (Stendhal, 1839: 1972, 524).

<sup>284</sup> Lo mismo sucede con los príncipes, quienes se obstinan en poseer a Gina. Ésta, por su parte, se vale de ellos para salvaguardar su interés: la protección y el dominio sobre Fabrice.



cuando a su alrededor se desarrollan hechos políticos, eventos que incluso llegan a comprometer su propia vida. Por ejemplo, cuando escapa de las autoridades por el asesinato de Giletti, Fabrice se entrega en Bolonia a una aventura con Fausta<sup>285</sup>. Mientras se desarrolla el idilio, el proceso judicial sigue su curso (son Gina y Mosca quienes se involucran al máximo para evitar que Fabrice vaya a la cárcel). Durante el encierro en la torre Farnèse, su esfuerzo se concentra en mirar a Clélia y, nuevamente, son Gina y Mosca quienes organizan su huida. Una vez en libertad, aun cuando su proceso judicial no ha finalizado, su desesperación es por volver a ver Clélia. Y ya como vicario de Parma revela su indiferencia por los asuntos políticos, pues su pensamiento se orienta a la posibilidad de hacerse cartujo.

De forma que en el conflicto final de intereses en *La Chartreuse de Parme* no sólo se circunscribe a la satisfacción de las ganancias de aquellos que ostentan o aspiran a hacerse con el poder político, también se contraponen dos visiones del mundo muy diferenciadas: por un lado, la perspectiva material (Mosca, Gina, Rassi, Raversi, Fabio Conti, Ranuce V, Ranuce IV) y por el otro, el ideario idealista (Fabrice); o utilizando la terminología del conde Mosca: los sancho panza contra los quijotes<sup>286</sup>. Así pues, lo que Stendhal pretende mostrar es que el poder político –y subordinado a él, el poder judicial– no responde a fines idealistas. El poder político no es un espacio para la resolución de estos dos mundos, es un lugar para gestionar únicamente los intereses materiales, excluyendo así toda razón idealista. Tal idea explica el desinterés de Fabrice por la política, pues no le encuentra sentido involucrarse en un mundo donde su razón de ser queda excluida. La Cartuja de Parma viene a sustituir el espacio que el poder político no puede suplir en el alma del héroe.

Los momentos de tensión entre los personajes se muestran a continuación.

- Fabrice y Gina

Tal y como se viene mencionando, los intereses que confrontan a Gina y Fabrice se establecen entre la vida ordinaria que simboliza Gina y la vida plena a la que aspira Fabrice. Se produce un cambio de situación en los momentos en los que ella intenta encauzar la vida de su sobrino, y viceversa, en aquellos eventos que se alejan de este propósito:

1. Gina le plantea a Fabrice ingresar en la carrera eclesial (capítulo VI).

---

<sup>285</sup> El narrador dice que con la presencia de Fausta todas las “idées sérieuses” fueron olvidadas por Fabrice: “Toutes les idées sérieuses furent oubliées à l'apparition imprévue de cette aimable personne” (Stendhal, 1839: 1972, 255)

<sup>286</sup> “De tous temps les vils Sancho Pança l'emporteront à la longue sur les sublimes don Quichotte” (Stendhal, 1839: 1972, 212).

2. El asesinato de Giletti cambia el curso de la vida de Fabrice. Se interrumpe su carrera sacerdotal y se ve involucrado en un juicio con motivaciones políticas (capítulo XI).
3. El enamoramiento de Clélia provoca que Fabrice no quiera huir de la torre Farnèse (capítulo XVIII).
4. Gina consigue que Fabrice sea nombrado vicario de Parma. Como consecuencia, Fabrice lleva una vida apática (capítulo XXV).
5. Fabrice reanuda su relación amorosa con Clélia y tienen un hijo, Sandrino. Fabrice le pide a Clélia que se lo entregue, e inventa una estratagema que sale mal. Sandrino y Clélia mueren al poco tiempo. (capítulo XXVIII)

- Fabrice y Mosca

Como ya se ha anticipado, en términos generales, no existe conflicto entre ambos personajes, salvo el momento en que a Mosca le informan de la relación entre Gina y su sobrino. Mosca sufre un ataque de celos y la situación entre él y Fabrice se modifica (lo sigue a través de un espía); aunque después, al saber que Fabrice tiene otros intereses amorosos, la relación entre ambos vuelven a la normalidad. En todo caso, el momento de mayor tensión se produce cuando Mosca reflexiona sobre cómo debe enfrentarse a la posibilidad de que Gina esté enamorada de Fabrice.

- Fabrice y Clélia Conti

La relación entre Fabrice y Clélia Conti está determinada por la traición de ésta para con su padre<sup>287</sup>. Cada acercamiento a Fabrice implica para ella un paso más en su deslealtad hacia Fabio Conti:

1. Clélia acepta mantener correspondencia con Fabrice. Se altera el compromiso que Clélia tenía con el marques Crescenzi (capítulo XIX).
2. Clélia reconoce estar enamorada de Fabrice (capítulo XXI).

---

<sup>287</sup> Aunque, también hay en ella un sentido del deber. Clélia ayuda a Fabrice porque éste le ayudó a escapar una vez: “Cette idée fut du désespoir pour cette jeune fille qui avait l’âme élevée. Ce qui rend mon procédé tout à fait avilissant, ajoute-t-elle, c’est que jadis, quand nous nous rencontrâmes pour la première fois, aussi avec accompagnement de gendarmes, comme il le dit, c’était moi qui me trouvais prisonnière, et lui me rendait service et me tirait d’un fort grand embarras...” (Stendhal, 1839: 1972, 307-308).

3. Fabrice realiza una serie de sermones para ganarse a la opinión pública. Clélia, ya casada con el marqués Crescenzi, se siente atraída por Fabrice y le envía una nota para volverlo a ver. Se convierten en amantes (capítulo XXVIII).
  4. Clélia tiene un hijo de Fabrice, Sandrino, motivo por el cual Fabrice abandona su carrera eclesial (capítulo XVIII).
- Gina, Mosca, Ranuce IV, Ranuce V, Rassi, Raversi y Fabio Conti

El interés general de Gina es proteger y guiar (conducir) a Fabrice, el de Mosca casarse con Gina, el de los dos príncipes poseer a Gina, el de Rassi hacerse con un título de la nobleza, el de Raversi destituir a Mosca, y el de Fabio Conti conseguir un retiro holgado económicamente. Los momentos en los que esta situación se ve modificada son los siguientes:

1. Mosca modifica el decreto en el que Ranuce IV libera de toda culpa a Fabrice, lo que provoca una sentencia de doce años para éste en la torre Farnèse. Gina estaba a punto de lograr liberarlo, pero esta acción de Mosca hace que el relato se prolongue (capítulo XIV).
2. Raversi envía una carta a Fabrice para que regrese a Parma y poder así capturarlo. Fabrice es capturado (capítulo XIV).
3. Gina pide a Mosca terminar su relación, debido al error que comete al modificar la orden de Ranuce IV (capítulo XVI).
4. Gina envía una carta a Fabrice informándole de sus intentos frustrados por liberarlo, pero la carta es interceptada por Fabio Conti y entregada a Ranuce IV. Éste la utiliza para presionar a Gina para que permanezca a su lado (capítulo XIX).
5. Ranuce IV quiere envenenar a Fabrice. Rassi comunica el plan a Mosca y éste a Gina (capítulo XX).
6. Gina diseña un plan para que Fabrice escape de la ciudadela. Fabrice escapa (capítulo XXI).
7. El príncipe Ranuce IV muere, Ranuce V asume el poder y manda a llamar a Gina a la Corte. Ésta solicita un nuevo juicio para Fabrice (capítulo XXIII).

Existen dos momentos de especial tensión al final del relato que permiten dos desenlaces concretos:

1. Cuando Gina se entrega a Ranuce V para evitar que Fabrice sea envenenado. Con ello consigue la libertad y la vicaría para su sobrino (capítulo XXV); y

2. Cuando Fabrice pide a Clélia que le entregue a Sandrino. Esta acción tiene como consecuencia la muerte de Clélia y Sandrino, y el abandono de la carrera eclesial de Fabrice, además de su encierro en la Cartuja.

Los dos episodios permiten la liberación de Fabrice, pero son dos libertades diferentes. La primera es una libertad material, Fabrice sale de la cárcel pero no de la prisión de la que le habló Blanès en su profecía. La segunda es una libertad espiritual, Fabrice pone fin a su vida terrenal abandonando su puesto en la Iglesia para recluirse del mundo.

#### d) Intriga

El conflicto radica en mostrar los intereses de los personajes en su lucha por el poder, del cual Fabrice es víctima. Los diferentes personajes afrontan así estas disputas:

- Fabrice y Gina

En el conflicto que se establece entre una vida plena simbolizada por Fabrice y una vida ordinaria encarnada por Gina, ésta empleará la estrategia de valerse de cualquier medio para cumplir su propósito; aunque eso implique casarse con el duque de Sanseverina para tener un puesto de poder en la Corte, ser amante de Mosca para aprender cómo funciona el poder, hacerse amante de Rassi para conseguir la inocencia de Fabrice (nunca llega a hacerlo pero contempla la posibilidad), inundar Parma o entregarse a Ranuce V. Para Gina cualquier acto, sea o no lícito, es válido con tal de cumplir con su objetivo. Fabrice, en cambio, no confronta la realidad, se refugia en sus emociones, en su interior. A veces, tal actitud se simboliza en la descripción de determinados sitios (como la posada de Aniken, la torre Farnèse, su apartamento en Parma, el monasterio de Valleja o la Cartuja de Parma) o en aventuras amorosas<sup>288</sup>.

---

<sup>288</sup> Estos son los diversos comportamientos de Fabrice frente a las dificultades que se le van planteando en el relato: 1) Cuando es herido en Waterloo y huye de la batalla, se refugia en la posada de Aniken, donde se deja llevar por la ensoñación de la muchacha que lo mira como si fuera un príncipe; 2) Fabrice no puede regresar a Milán porque ha sido acusado de conspirar contra las monarquías transalpinas. Gina hace todo lo posible por protegerlo, le planifica una carrera dentro de la iglesia, pero Fabrice está más preocupado por su incapacidad de amar, y tiene una aventura con Marietta Valsera; 3) Cuando Fabrice huye del asesinato de Giletti no se inquieta por la manera de resolver el problema, sino que se involucra con la cantante Fausta; 4) En la torre Farnèse, a pesar de que Fabrice sabe que su juicio es un pretexto para las intrigas cortesanas, no intenta revertir la situación. Su inquietud tiene que ver con su enamoramiento con Clélia. Así, cuando conversa con el carcelero Grillo y éste le comunica que su grado de culpabilidad debe ser considerable, pues tiene toda la ciudad “dessus dessous”, la ansiedad de Fabrice no aumenta hasta que le colocan el “abat-jour” (la pantalla) en la pared de su celda; 5) Una vez es puesto en libertad, aun cuando no ha sido exonerado del crimen de Giletti, Fabrice permanece ajeno a todo lo que tenga que ver con esta situación.

- Fabrice y Mosca

Al igual que Gina, Mosca también adopta una actitud ante el conflicto que le permita ser eficaz en la consecución de sus objetivos: logra controlarse ante los celos que le causa la relación entre Fabrice y Gina, guarda silencio para continuar dominando la situación, no se desespera cuando Gina termina su relación con él, ni cuando Ranuce V prescinde de sus servicios, incluso, controla una revuelta conociendo el despotismo de Ranuce IV, y salva de la desgracia a Fabio Conti al preferir tenerlo cerca que conspirando contra él fuera de la Corte. Fabrice, en cambio, es todo pasión y emoción, aborda la vida desde las alturas<sup>289</sup> ya que para él el pragmatismo carece de sentido.

La diferencia entre Mosca y Fabrice no sólo radica en la forma que tienen de enfrentarse a los problemas, sino en la experiencia, en la edad. El pragmatismo de Mosca no se fundamenta como un medio para alcanzar un fin, como en el caso de Gina, es producto de cierto nihilismo, o cierto gozo para con la vida (*la gaieté*) resultado de los años que le han enseñado que las necesidades materiales terminan siempre venciendo los idealismos. Y, en efecto, de los tres principales personajes (Gina, Fabrice y Mosca) es el Conde quien finalmente termina triunfando: regresa como primer ministro de Parma mientras Fabrice termina sus días refugiado en una cartuja.

- Fabrice y Clélia Conti

La traición caracteriza la relación entre Fabrice y Clélia Conti. Ésta traiciona dos veces: primero a su padre y luego a su esposo, el marqués de Crescenzi. De ahí que la culpa, el remordimiento en Clélia sea notable. El desasosiego es la causa de que hagan el amor a oscuras. Finalmente, la pesadumbre le conduce a la muerte<sup>290</sup>; Fabrice, por su parte, no siente remordimiento hasta el final, aunque la culpa no parece quedar claramente expresada. El

---

<sup>289</sup> Mosca describe a Fabrice así: “Réellement, se dit-il, cette tête joint l'extrême bonté à l'expression d'une certaine joie naïve et tendre qui est irrésistible. Elle semble dire: il n'y a que l'amour et le bonheur qu'il donne qui soient choses sérieuses en ce monde (...) Tout est simple à ses yeux parce que tout est vu de haut” (Stendhal, 1839:1972, 175).

<sup>290</sup> “L'enfant, retenu au lit plus qu'il ne fallait pour sa santé, devint réellement malade. Comment dire au médecin la cause de ce mal? Déchirée par deux intérêts contraires et si chers, Clélia fut sur le point de perdre la raison (...) Cet enlèvement, fort adroitement exécuté, eut un résultat bien funeste: Sandrino, établi en secret dans une grande et belle maison où la marquise venait le voir presque tous les jours, mourut au bout de quelques mois. Clélia se figura qu'elle était frappée par une juste punition, pour avoir été infidèle à son vœu à la Madone: elle avait vu si souvent Fabrice aux lumières, et même deux fois en plein jour et avec des transports si tendres, durant la maladie de Sandrino! Elle ne survécut que de quelques mois à ce fils si chéri, mais elle eut la douceur de mourir dans les bras de son ami” (Stendhal, 1839: 1972, 572, 573).

narrador dice simplemente que Fabrice no recurre al suicidio por sus creencias cristianas, que su encierro se debe a que había mucho que *réparer*.

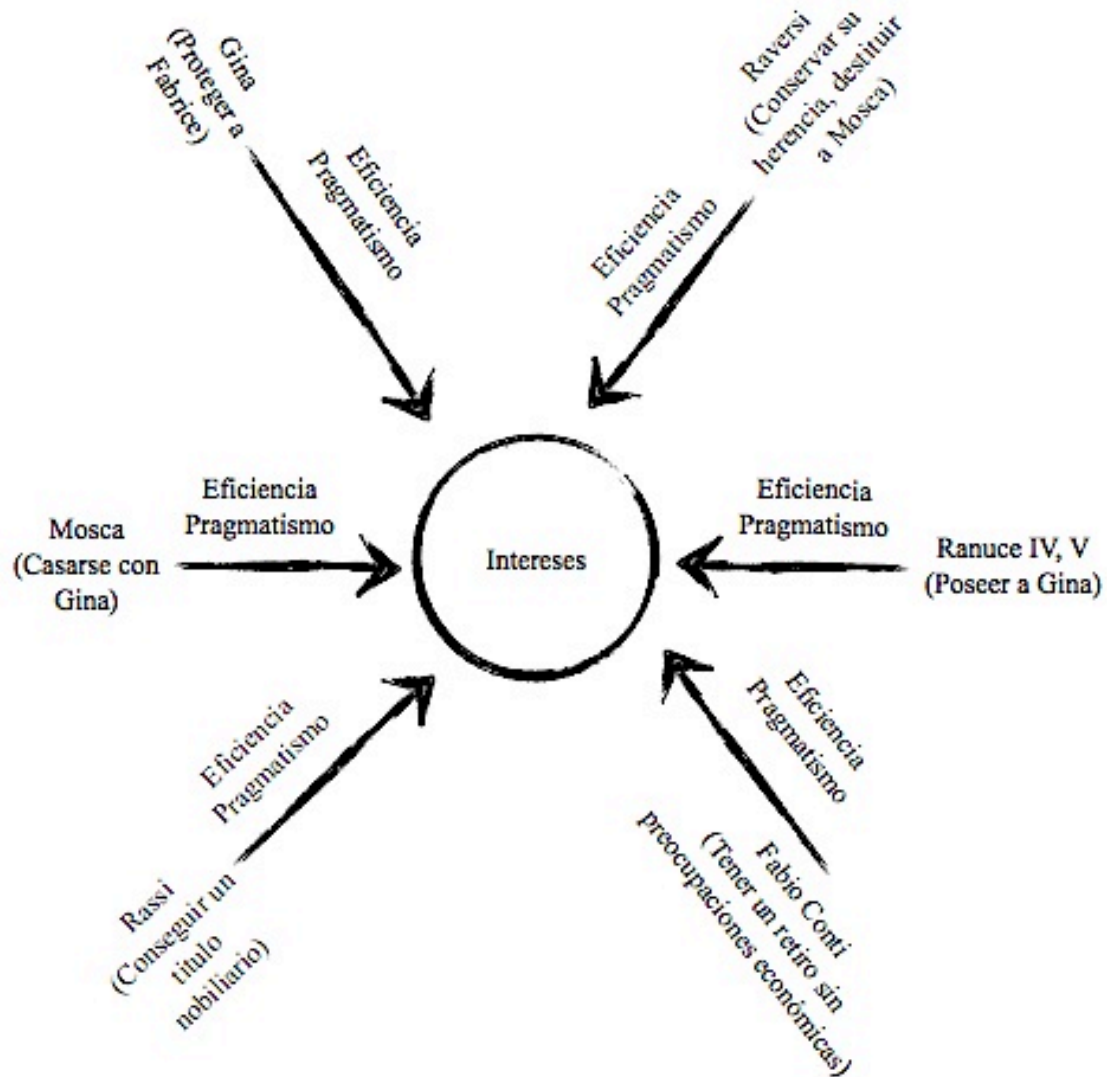
- Gina, Mosca, Ranuce V, Ranuce IV, Rassi, Raversi y Fabio Conti

Todos estos personajes actúan en función de un interés material. Su comportamiento en el relato depende de lo próximo que se encuentren de conseguir sus respectivos propósitos. Mosca protege a Fabrice a causa de Gina. Ésta le advierte que su felicidad depende de la felicidad de Fabrice. Los príncipes perjudican a Fabrice porque quieren poseer a Gina. Ranuce IV sabe que una orden que conlleve una sentencia condenatoria sobre Fabrice alejara a Gina de su Corte<sup>291</sup>. Su hijo, Ranuce V, aprovecha su oportunidad cuando ve a Gina desesperada, posibilitando así una negociación entre ambos. Rassi traiciona al Príncipe facilitándole información sobre Fabrice a Mosca, una vez se da cuenta de que Ranuce IV jamás lo hará noble. Fabio Conti pasa de ser liberal a trabajar al servicio de la monarquía con tal de asegurarse un retiro libre de las preocupaciones económicas. La marquesa Raversi se comporta hostil con Gina, no por alguna inclinación política, sino porque tiene miedo de perder la herencia de su tío, el duque de Sanseverina. Resumiendo: todos estos personajes actúan en función de un solo principio: la consecución de su beneficio personal. Se puede representar la lucha de poder de los nobles toscanos así:

---

<sup>291</sup> Su postura cambia cuando descubre lo importante que Fabrice es para la duquesa, llegando incluso a planear su asesinato.

Esquema 46. Lucha de poder de los nobles en *La Chartreuse de Parme*



#### e) Desenlace

Existen dos desenlaces en *La Chartreuse de Parme*: uno que resuelve el conflicto principal de la fábula y otro que soluciona el conflicto del héroe. El conflicto principal de la fábula se resuelve con la liberación de Fabrice, gracias a que Gina se entrega a Ranuce V. Pero subsiste el problema principal del héroe, que no se solventa con su inocencia. Fabrice necesita vivir el romance con Clélia para finalizar encerrado, alejado del mundo, enclaustrado en la Cartuja de Parma, como si nada de lo que existe fuera de esos muros le importara, pues la vida ha dejado de tener sentido para él.

En lo que respecta a los demás personajes, Mosca y Ranuce V consiguen los triunfos más evidentes, al menos desde el punto de vista material. Mosca termina siendo inmensamente rico, y Ranuce V es adorado por sus súbditos y su gobierno considerado uno de los más grandes ducados de la Toscana. En cuanto a Gina, se puede concluir que, por una parte, el conflicto se resuelve a su favor, pues consigue sacar de prisión a Fabrice y hacerlo vicario de Parma, pero, por otro lado, como ya le había advertido a Mosca, su felicidad –es decir, su vida– dependía de la felicidad de Fabrice. Al poco tiempo de la muerte de éste muere ella. En relación con Clélia, ésta no soporta los remordimientos por creer que la muerte de su hijo se debe a la promesa incumplida que se había hecho a sí misma de no volver a ver a Fabrice, y fallece poco después de morir Sandrino.

## 11.2. Estudio de la trama

### a) Motivos

Tabla 27. Motivos introductorios, ligados y libres de *La Chartreuse de Parme*

	Motivos	Motivos introductorios	Motivos ligados	Motivos libres
1	El narrador llega a la Cartuja de Parma donde le cuentan la historia de Sanseverina.	El narrador llega a la Cartuja de Parma donde le cuentan la historia de Sanseverina. ( <i>Avertissement</i> )	Fabrice tiene una aventura con la actriz Marietta Valseira.	El narrador llega a la cartuja de Parma donde le cuentan la historia de Sanseverina.
2	El narrador introduce al lector en la historia de Milán: la invasión de los franceses, su expulsión, el regreso de Napoleón.	El narrador introduce al lector en la historia de Milán: la invasión de los franceses, su expulsión, el regreso de Napoleón.	Fabrice mata a Giletti.	El narrador introduce al lector en la historia de Milán: la invasión de los franceses, su expulsión, el regreso de Napoleón.
3	Nacimiento de Fabrice del Dongo.		La marquesa Raversi acusa a Fabrice de asesinato.	Nacimiento de Fabrice del Dongo.
4	Gina del Dongo se casa con el conde Pietranera.		Fabrice es condenado prisión.	Gina del Dongo se casa con el conde Pietranera.
5	Los austriacos vuelven a dominar Lombardía.		Fabio Conti intercepta una carta de Gina.	Los austriacos vuelven a dominar Lombardía.
6	El conde Pietranera		Ranuce IV	El conde Pietranera



	muere.		quiere envenenar a Fabrice.	muere.
7	Fabrice se marcha a París.		Fabrice escapa de la torre Farnèse.	Fabrice se marcha a París.
8	Fabrice participa en la batalla de Waterloo.		Ranuce IV muere.	Fabrice participa en la batalla de Waterloo.
9	Aniken cura las heridas de Fabrice.		Ranuce V accede al trono de Parma.	Aniken cura las heridas de Fabrice.
10	Fabrice es acusado de conspirar contra las monarquías transalpinas.		Ranuce V se enamora de Gina.	Fabrice es acusado de conspirar contra las monarquías trasalpinas.
11	Mosca insta a Gina a casarse con el duque de Sanseverina.		Gina solicita a Ranuce V un nuevo juicio para Fabrice.	Mosca insta a Gina a casarse con el duque de Sanseverina.
12	Gina y Mosca planean la carrera eclesial de Fabrice.		Fabrice regresa a la torre Farnèse.	Gina y Mosca planean la carrera eclesial para Fabrice.
13	Fabrice tiene una aventura con la actriz Marietta Valsera.		Intentan envenenar a Fabrice.	Fabrice se encuentra con el abate Blanès.
14	Fabrice se encuentra con el abate Blanès.		Gina se entrega a Ranuce V para liberar a Fabrice.	Proponen a Fabrice como vicario de Parma.
15	El duque de Sanseverina muere.			El duque de Sanseverina muere.
16	Fabrice mata a Giletti.			Fabrice tiene una aventura con Fausta.
17	La marquesa Ravarsi acusa a Fabrice de asesinato.			Gina amenaza a Ranuce IV.
18	Fabrice tiene una aventura con Fausta.			Gina pone fin a su relación con Mosca.
19	Gina amenaza a Ranuce IV.			Mosca se reúne con Rassi para ayudar a Fabrice.
20	Fabrice es condenado a			Fabrice se enamora de

	prisión.			Clélia.
21	Mosca se reúne con Rassi para ayudar a Fabrice.			El marqués del Dongo muere.
22	Gina pone fin a la relación con Mosca.			Gina conoce a Ferrante Palla.
23	Fabrice se enamora de Clélia Conti.			Gina ordena a Ferrante Palla envenenar a Ranuce IV.
24	Fabio Conti intercepta la carta de Gina para Fabrice.			Revuelta en Parma.
25	Ranuce IV quiere envenenar a Fabrice.			Gina asesora al gobierno de Ranuce V.
26	El marqués del Dongo muere.			Gina acepta casarse con Mosca.
27	Gina conoce a Ferrante Palla.			Clélia se casa con el marqués Crescenzi.
28	Gina ordena a Ferrante Palla envenenar a Ranuce IV.			Mosca y Gina abandonan Parma.
29	Fabrice escapa de la torre Farnèse.			Clélia y Fabrice retoman su aventura amorosa.
30	Clélia acepta casarse con el marqués de Crescenzi.			Clélia se queda embarazada.
31	Ranuce IV muere.			Fabrice le pide a Clélia que le entregue a su hijo.
32	Revuelta en Parma.			Sandrino muere.
33	Ranuce V accede al trono de Parma.			Clélia muere.
34	Ranuce V se enamora de Gina.			Fabrice se encierra en la Cartuja de Parma.
35	Gina acepta casarse con Mosca.			Muere Fabrice.
36	Gina asesora a Ranuce V en su gobierno.			Muere Gina.
37	Gina le solicita a Ranuce V un nuevo juicio para Fabrice.			Mosca regresa a Parma.
38	Fabrice regresa a la torre			Ranuce V es considerado

	Farnèse.			uno de los duques más grande de la Toscana.
39	Intentan envenenar a Fabrice.			
40	Gina se entrega a Ranuce V.			
41	Clélia se casa con Crescenzi.			
42	Mosca y Gina abandonan Parma.			
43	Clélia y Fabrice retoman su aventura amorosa.			
44	Clélia queda embarazada de Fabrice.			
45	Fabrice le pide a Clélia que le entregue a su hijo.			
46	Sandrino muere.			
47	Clélia muere.			
48	Fabrice se encierra en la Cartuja de Parma.			
49	Fabrice muere.			
50	Gina muere.			
51	Mosca regresa a Parma.			
52	Ranuce V es considerado uno de los más grandes duques de Toscana.			

La orientación principal para determinar cuál es un motivo ligado y cuál es libre es que se ajuste al conflicto que se va narrar. En tanto que el conflicto es el juicio por el asesinato de Giletti, su resolución es la liberación de Fabrice, no de la torre Farnèse, sino de su acusación de culpabilidad. Como se ha señalado anteriormente, *La Chartreuse de Parme* no se centra en el juicio, se enfoca en los intereses que se esconden tras el derecho. Esto significa que el romance entre Clélia y Fabrice, resuelto en la última parte de la novela, no es fundamental, sólo sirve para solucionar el conflicto particular del héroe, no de la trama. De ahí que los motivos del cuarenta y uno al cuarenta y dos sean definidos como libres.

En opinión de Balzac, la novela debía haber comenzado con la batalla de Waterloo<sup>292</sup>. Precisamente, los primeros seis motivos libres ocupan los dos primeros capítulos de la novela, no tienen un nexo causal sino temporal. Desde luego, para que la narración sea más amena o para que la espera del exordio no sea tan larga –que comienza en el capítulo XI– el relato podría haberse iniciado con la partida de Fabrice a París. Además la novela se contextualiza en Parma, hablar de Milán (el capítulo I cuenta la historia de Milán) carece de sentido. Igualmente, la vida de la familia de Fabrice puede relatarse de forma resumida sin necesidad de utilizar un capítulo entero. Otro agregado innecesario es la aventura de Fabrice y Fausta, ya que no tiene ninguna consecuencia, es una ramificación de la historia que se queda sin salida.

Por último, los motivos que van desde el cuarenta y tres hasta el cincuenta y dos son innecesarios también para Balzac, quien advierte que esta parte de la novela tiene la función de manifestar la intención particular del escritor, de mostrarnos su punto de vista moral de la vida<sup>293</sup>, es decir, es la parte del texto donde introduce su idea filosófica. El fin de esos motivos no es contar una historia, su objetivo es utilizar la ficción para hacer valer una filosofía determinada. Por ello, Balzac aconseja a Stendhal que si es ésta la idea que tiene en mente, el relato requiere de una mayor extensión. Probablemente también sea necesario un equilibrio más acusado en el tratamiento de los personajes, y en vez de generar tantas expectativas sobre Fabrice (los primeros capítulos enfatizan en él, por lo tanto, se entiende que él será el protagonista principal), habría que entender que tanto Mosca como Gina desempeñan un protagonismo semejante. Por el contrario, si únicamente se va contar la historia de amor entre Fabrice y Clélia, resulta indispensable que Fabrice gane en profundidad (como hizo Julien en *Le Rouge et le Noir*), pues de lo contrario, su protagonismo se ve eclipsado por el resto de personajes. En definitiva, según Balzac, la novela necesita ser más larga o más corta<sup>294</sup>.

---

<sup>292</sup> “Aussi souhaiterais-je, dans l’intérêt du livre, que l’auteur commençât par sa magnifique esquisse de la bataille de Waterloo (...)” (Balzac, 1840: 1972, 629).

<sup>293</sup> “Elle est si bien finie [se refiere a que el drama principal del conflicto acaba con la liberación de Fabrice] et l’auteur l’a si bien senti que c’est en cet endroit qu’il place sa moralité, comme faisaient autrefois nos devanciers au bout de leurs fabulations” (Balzac, 1840: 1972, 629-630).

<sup>294</sup> “Mais, si vous vouliez peindre toute la vie de Fabrice, vous deviez, vous homme si sagace, appeler votre livre Fabrice, ou l’Italien au XIXe siècle. Pour se lancer dans une pareille entreprise, Fabrice aurait dû ne pas se trouver primé par des figures aussi typiques, aussi poétiques que le sont les Princes, la Sanseverina, Mosa, Palla Ferrante. Fabrice aurait dû représenter le jeune italien de ce temps-ci. En faisant de ce jeune homme la principale figure du drame, l’auteur eût été obligé de lui donner une grande pensée, de le douer d’un sentiment qui le rendît supérieur aux gens de génie qui l’entouraient et qui lui manquaient. En effet, le sentiment est égal au talent. Sentir est le rival de Comprendre, comme Agir es l’antagonisme de Penser. L’ami d’un homme de génie peut s’élever jusqu’à lui par l’affection, par la compréhension. Sur le terrain du cœur, un homme médiocre peut l’emporter sur le plus grand artiste. Là est la justification des femmes qui aiment des imbéciles. Ainsi, dans un drame, une des ressources les plus ingénieuses de l’artiste est (dans le cas où nous supposons M. Beyle), de rendre supérieur par le sentiment un héros qui ne peut lutter par le génie avec les personnages qui l’entourent.

Ahora bien, esta es la particular visión de Balzac, su idea de cómo debería ser *La Chartreuse de Parme*. Éste es el modelo que prevalece hoy en día en la cultura literaria, el fin último de la novela es contar una historia. Sin embargo, la crítica de Balzac también ilumina sobre cuáles era las intenciones de Stendhal. Su concepción de la novela era más próxima a la novela filosófica (de Voltaire, de Rousseau, de Diderot), de manera que interpretamos estos motivos no como un defecto, sino que tienen la función de introducir las ideas filosóficas, morales del escritor. Además, eliminar los últimos motivos libres dejarían sin sentido un episodio importante en el texto: la profecía de Blanès. El tema del relato dejaría de ser el exilio de Fabrice y el título de *La Chartreuse de Parme(la)* sería irrelevante para la fábula.

El “*avertissement*” constituye el motivo introductorio pues es donde el narrador prepara al lector sobre la historia que va contar. Llama la atención que en este prefacio se diga que el relato que va presentar verse sobre Sanseverina y no sobre Fabrice. De hecho, el prólogo lleva por título *advertissement* por ser la historia de Sanseverina censurable moralmente.

Dos son los motivos libres a destacar: el lenguaje entre Fabrice y sus amantes, y la prisión o los espacios cerrados.

1. El lenguaje de Fabrice y sus amantes. Fabrice establece con la mayoría de sus amantes un lenguaje no convencional. En Flandes, Fabrice se comunica con Aniken por medio de signos. Con Fausta lo hace a través de las manos. Con Clélia el lenguaje se circunscribe a las miradas, llegando incluso a inventar un idioma. Con Gina también se desarrolla un código de comunicación especial. Estos motivos libres no aportan nada a la función del relato, pero si refuerzan la particular idea del amor en Stendhal. El amor para el escritor es un medio para comunicar el pensamiento. Como dice Gerard Genette, es un intercambio de signos: “*L’amour stendhalien est entre autres choses un système et un échange de signes*” (Genette, 1969: 165).

2. La prisión o los espacios cerrados. Son tres los espacios en el relato que guardan relación entre sí: la torre Farnèse, los apartamentos donde Fabrice se instala en Parma, y las dos cartujas que se mencionan en el texto, Velleja y Parma. Cuando Fabrice lleva una vida religiosa en Parma se instala en un apartamento que acondiciona igual que su celda en la torre Farnèse; el apartamento que le cede Landriani también funciona como celda; asimismo, el

---

Sous ce rapport, le rôle de Fabrice exigerait une refonte. Le Génie du catholicisme devrait le pousser de sa main divine vers La Chartreuse de Parme, et ce Génie devrait de temps en temps l’accabler par les sommations de la Grâce. Mais alors l’abbé Blanès ne pourrait pas remplir ce rôle, car il est impossible de cultiver l’astrologie judiciaire et d’être un saint selon l’Église. L’ouvrage doit donc être ou plus court ou plus long” (Balzac, 1840 : 1972, 630).

convento de Velleja constituye un espacio sin contacto humano que, al igual que la torre Farnèse, se encuentra entre montañas. La torre Farnèse es la prisión en la que podría pensarse como lugar de la profecía de Blanès, aunque Fabrice no la mira como tal, es más, no quiere marcharse del lugar cuando Gina le propone escapar. Por lo tanto, dos son las características de estas prisiones: no es posible establecer contacto con otro ser humano<sup>295</sup>, y desde la prisión se pueden ver las montañas, que en el caso de las ciudadelas son los Alpes.

La torre Farnèse, los apartamentos de Parma y la cartuja de Velleja permiten entender el significado del título de la novela y de la profecía de Blanès. Son lugares que permiten al héroe estar alejado –y por encima– del resto de las personas<sup>296</sup>. Estos espacios no son prisiones para Fabrice, se convierten en refugios de un mundo –y de la vida– en el que el héroe no encuentra su lugar o su sentido. A esos sitios recurre cuando su vida ya no corre peligro y cuando inicia su carrera eclesial. No es gratuito que Fabrice, dejando ver sus intenciones, en una ocasión diga que de no tener a Mosca se refugiaría en una cartuja:

Afin de couper court aux soins importuns dont m'accable ma nouvelle dignité, j'ôterai à l'Eglise un mauvais prêtre, et, sous un nom supposé, j'irai me réfugier dans quelque chartreuse (Stendhal, 1839: 1972, 524-525).

Todos los motivos libres de esta novela son estáticos. A pesar de que la participación de Fabrice en Waterloo parezca una acción que mueve la trama, en el fondo se está describiendo una situación, una circunstancia, que no sirve para el desarrollo de la trama sino para configurar el personaje de Fabrice. Lo mismo sucede con los últimos motivos, del cuarenta y uno en adelante, que corresponden al romance entre Clélia y Fabrice. El vínculo entre este romance y la trama (el asesinato de Giletti) es frágil. Están desarrollados con el fin de resolver el personaje de Fabrice, su conflicto, y no la problemática general de la trama. Igual pasa con el romance entre Fabrice y Fausta, que es expuesto en todo el capítulo XIII y en el último capítulo del libro primero. El romance sólo sirve para profundizar en el héroe, pero la aventura amorosa no conduce a ninguna parte.

## b) Exposición

La exposición no difiere de la fábula. Presenta los hechos sin ninguna sorpresa, tal y como sucedieron. En este aspecto, el escritor no introduce ninguna innovación.

---

<sup>295</sup> En la torre Farnèse, Fabrice tiene comunicación con Clélia pero en la distancia, y sólo se comunican básico con Grillo.

<sup>296</sup> “(...) on est ici à mille lieues au-dessus des petites et des méchancetés qui nous occupent là-bas” (Stendhal, 1839: 1972, 358).

### c) Narrador

El narrador es abstracto, conoce la historia, la totalidad de lo que se va contar, algo que ya deja entrever en el prólogo<sup>297</sup>. A lo largo del texto se encuentran intervenciones en las que se aclaran algunos aspectos del relato:

Quand son chevet avait une épine, il était obligé de la briser et de l'user à force d'y piquer ses membres palpitant. Je demande pardon pour cette phrase, traduite de l'italien (...) Pour rendre ce plan de vengeance intelligible en France, je dirai qu'à Milan, pays fort éloigné du nôtre, on est encore au désespoir par amour (...) Pourquoi l'historien qui suit fidèlement les moindres détails du récit qu'on lui a fait serait-il coupable? Est-ce sa faute si les personnages, séduits par des passions qu'il ne partage point malheureusement pour lui, tombent dans des actions profondément immorales? Il est vrai que des choses de cette sorte ne se font plus dans un pays où l'unique passion survivante à toutes les autres est l'argent, moyen de vanité (Stendhal, 1839: 1972, 126, 42, 137).

En cuanto a las implicaciones, son de tipo críticas cuando el narrador se distancia del juicio de valor de Ranuce IV<sup>298</sup>, cuando explica cierto comportamiento de Mosca<sup>299</sup>, o cuando critica el amor que siente Gina por Fabrice, llamándolo poco razonable, apasionado, esclavo del momento presente<sup>300</sup>. También se encuentran algunas implicaciones irónicas<sup>301</sup> y épicas, que se evidencian en la forma en que el narrador toma favoritismo por algunos personajes,

---

<sup>297</sup> “Je publie cette nouvelle sans rien changer au manuscrit de 1830 (...)” (Stendhal, 1839: 1972: 20).

<sup>298</sup> “En croyant Fabrice l'élève de sa tante, le prince se trompait: les gens d'esprit qui naissent sur le trône ou à côté perdent bientôt toute finesse de tact; ils proscrivent, autour d'eux, la liberté de conversation qui leur paraît grossièreté; ils ne veulent voir que des masques et prétendent juger de la beauté du teint; le plaisant c'est qu'ils se croient beaucoup de tact. Dans ce cas-ci, par exemple, Fabrice croyait à peu près tout ce que nous lui avons entendu dire; il est vrai qu'il ne songeait pas deux fois par mois à tous ces grands principes. Il avait des goûts vifs, il avait de l'esprit, mais il avait la foi” (Stendhal, 1839: 1972, 166).

<sup>299</sup> “Le comte revint à Parme sur la nouvelle que Fabrice courait des dangers réels (...) Si le lecteur est très jeune, il se scandalisera de notre admiration pour ce beau trait de vertu. Ce ne fut pas cependant un petit effort d'héroïsme de la part du comte que celui de revenir de Bologne; car enfin, souvent, le matin, il avait le teint fatigué, et Fabrice avait tant de fraîcheur, tant de sérénité! Qui eût songé à lui faire un sujet de reproche de la mort de Fabrice, arrivée en son absence, et pour une si sottise cause? Mais il avait une de ces âmes rares qui se font un remords éternel d'une action généreuse qu'elles pouvaient faire et qu'elles n'ont pas faite; d'ailleurs il ne put supporter l'idée de voir la duchesse triste, et par sa faute” (Stendhal, 1839: 1972, 183).

<sup>300</sup> “Comment peindre le moment de désespoir qui suivit cet exposé de la situation, chez une femme aussi peu raisonnable, aussi esclave de la sensation présente, et, sans se l'avouer, éperdument amoureuse du jeune prisonnier?” (Stendhal, 1839: 1972, 320).

<sup>301</sup> “Le silence universel n'était troublé, à intervalles égaux, que par la petite lame du lac qui venait expirer sur la grève. Fabrice avait un cœur italien; j'en demande pardon pour lui: ce défaut, qui le rendra moins aimable, consistait surtout en ceci: il n'avait de vanité que par accès, et l'aspect seul de la beauté sublime le portait à l'attendrissement, et ôtait à ses chagrins leur pointe âpre et dure. Assis sur son rocher isolé, n'ayant plus à se tenir en garde contre les agents de la police, protégé par la nuit profonde et le vaste silence, de douces larmes mouillèrent ses yeux, et il trouva là, à peu de frais, les moments les plus heureux qu'il eût goûtés depuis longtemps” (Stendhal, 1839: 1972, 187).

destacando por ejemplo la fealdad en su descripción física. Es el caso de Rassi<sup>302</sup>, Raversi<sup>303</sup> y Giletti<sup>304</sup>, al contrario que Fabrice<sup>305</sup>, Gina y Clélia<sup>306</sup>, de los que recalca su belleza. Tal idea también se puede aplicar a la hermosura de los paisajes, sobre todo de las montañas y los lagos, pero siempre sustituyendo el paisaje por la idea, la inspiración<sup>307</sup>, característica que Paul de Man atribuye típicamente al romanticismo<sup>308</sup>.

---

<sup>302</sup> “La mine de ce coquin-là était à peindre; elle rendait justice à toute l'infamie de son rôle, et, tandis que les mouvements rapides et désordonnés de ses yeux trahissaient la connaissance qu'il avait de ses mérites, l'assurance arrogante et grimaçante de sa bouche montrait qu'il savait lutter contre le mépris” (Stendhal, 1839: 1972, 295).

<sup>303</sup> “Cette dame, grande virago aux cheveux fort noirs, remarquable par les diamants qu'elle portait dès le matin, et par le rouge dont elle couvrait ses joues (...) La Raversi, quoique régulièrement laide, avait pour amant le comte Balbi (...)” (Stendhal, 1839: 1972, 144).

<sup>304</sup> “Ce Giletti était bien l'être le plus laid et le moins fait pour l'amour: démesurément grand, il était horriblement maigre, fort marqué de la petite vérole et un peu louche” (Balzac, 1840: 1972, 182).

<sup>305</sup> “Durant ce court dialogue, Fabrice était superbe au milieu de ces gendarmes, c'était bien la mine la plus fière et la plus noble; ses traits fins et délicats, et le sourire de mépris qui errait sur ses lèvres, faisaient un charmant contraste avec les apparences grossières des gendarmes qui l'entouraient” (Stendhal, 1839: 1972, 307).

<sup>306</sup> “On remarqua ce soir-là plus d'animation que de coutume dans la figure de Clélia; or, l'animation, l'air de prendre part à ce qui l'environnait, étaient surtout ce qui manquait à cette belle personne. Quand on comparait sa beauté à celle de la duchesse, c'était surtout cet air de n'être émue par rien, cette façon d'être comme au-dessus de toutes choses, qui faisaient pencher la balance en faveur de sa rivale. En Angleterre, en France, pays de vanité, on eût été probablement d'un avis tout opposé. Clélia Conti était une jeune fille encore un peu trop svelte que l'on pouvait comparer aux belles figures du Guide; nous ne dissimulerons point que, suivant les données de la beauté grecque, on eût pu reprocher à cette tête des traits un peu marqués, par exemple, les lèvres remplies de la grâce la plus touchante étaient un peu fortes. L'admirable singularité de cette figure dans laquelle éclataient les grâces naïves et l'empreinte céleste de l'âme la plus noble, c'est que, bien que de la plus rare et de la plus singulière beauté, elle ne ressemblait en aucune façon aux têtes de statues grecques. La duchesse avait au contraire un peu trop de la beauté connue de l'idéal, et sa tête vraiment lombarde rappelait le sourire voluptueux et la tendre mélancolie des belles Hérodiades de Léonard de Vinci. Autant la duchesse était semillante, pétillante d'esprit et de malice, s'attachant avec passion, si l'on peut parler ainsi, à tous les sujets que le courant de la conversation amenait devant les yeux de son âme, autant Clélia se montrait calme et lente à s'émouvoir, soit par mépris de ce qui l'entourait, soit par regret de quelque chimère absente” (Stendhal, 1839: 1972, 309-310).

<sup>307</sup> Ejemplo de una descripción romántica sería la siguiente: “(...) l'âme de Fabrice ne put résister à cette beauté sublime; il s'arrêta, puis s'assit sur un rocher qui s'avancait dans le lac, formant comme un petit promontoire. Le silence universel n'était troublé, à intervalles égaux, que par la petite lame du lac qui venait expirer sur la grève. Fabrice avait un coeur italien (...) La chaleur accablante qui avait régné pendant la journée commençait à être tempérée par la brise du matin. Déjà l'aube dessinait par une faible lueur blanche les pics des Alpes qui s'élèvent au nord et à l'orient du lac de Côme. Leurs masses, blanchies par les neiges, même au mois de juin, se dessinent sur l'azur clair d'un ciel toujours pur à ces hauteurs immenses. Une branche des Alpes s'avancant au midi vers l'heureuse Italie sépare les versants du lac de Côme de ceux du lac de Garde. Fabrice suivait de l'oeil toutes les branches de ces montagnes sublimes, l'aube en s'éclaircissant venait marquer les vallées qui les séparent en éclairant la brume légère qui s'élevait du fond des gorges” (Stendhal, 1839: 1972, 186-187).

<sup>308</sup> “Como sucede con mucha frecuencia en la poesía romántica, el paisaje sustituye a la musa. Y así como la relación entre el poeta y la musa puede adornarse de una gran variedad de tonos, la interpretación dramática entre el poeta y el paisaje adquiere, en la escritura romántica, una rica diversidad (...) sentimos la tentación de imaginar al poeta como un pintor, cuyo lenguaje simplemente registra e imita las percepciones sensoriales (...) La relación entre paisaje y poeta ha sido la que hay entre observador y la cosa observada y, por lo tanto, el lenguaje ha sido todo lo largo miméticamente descriptivo (...) pero permanece firmemente enraizada en la observación” (De Man, 2007: 201, 205).



#### d) Tiempo

La línea narrativa no difiere de la fábula. No obstante, existe una pequeña secuencia retrospectiva en el capítulo XXI: cuando Gina conoce a Ferrante Palla. El hecho sucede un año antes de que Fabrice esté en prisión. Dicha secuencia, más que obedecer a innovaciones formales ha sido introducida para justificar la relación entre Ferrante Palla y Sanseverina, para explicar por qué Palla obedece a Gina en su intento de envenenar a Ranuce IV.

En el *avertissement* del texto se contextualiza la fecha –no exacta– en que se ubican los hechos narrados. Posteriormente las referencias al tiempo son absolutas en su mayoría, como cuando se manifiesta que los hechos narrados inician el 15 de mayo de 1796 (capítulo I), o cuando el narrador indica que lo que se va contar ha ocurrido en el transcurso de cuatro años. Es importante notar que en el último capítulo se produce un salto en el tiempo de tres años: “Ici, nous demandons la permission de passer, sans en dire un seul mot, sur un espace de trois années” (Stendhal, 1839: 1972, 568). También se encuentran referencias directas al tiempo en relación con el período que Fabrice pasa en la torre Farnèse, que son nueve meses. Las constantes referencias al tiempo indican que existe la intención de novelar la vida entera de sus protagonistas, por ello, es necesario enfatizar el momento en que Fabrice nace (capítulo I) y sus diferentes etapas hasta su muerte. Así, cuando Fabrice participa de Waterloo es un adolescente<sup>309</sup>, tras Waterloo es tratado como a un hombre. Después de todas sus aventuras en la torre Farnèse, cuando ya ha emprendido su carrera eclesial, se ve a un hombre maduro. El tiempo es importante para mostrar el cambio de su protagonista. Es necesario enmarcar en el tiempo los eventos que suceden, y que éste sea perceptible para el lector, razón por la cual el tiempo es lineal. Los hechos que viven los protagonistas no pueden suceder sin hacer referencia al tiempo. Al igual que Gina, Clélia tiene muy presente el momento transcurrido desde que ve a Fabrice por primera vez. En Fabrice la percepción del tiempo en la narración ayuda a resaltar el carácter jovial y alegre que tenía cuando era adolescente, para percibir luego una frialdad muy parecida a la de su tía<sup>310</sup>. En conclusión, la percepción del tiempo es fundamental para que el lector tenga la impresión de que está leyendo no un evento o una mera fábula, sino la vida completa de los personajes.

---

<sup>309</sup> Adviértase el lenguaje tierno, y un tanto infantil, con que la cantinière trata a Fabrice: “C'est pitié de le voir! S'écria cette femme; le pauvre petit ne sait pas seulement dépenser son argent! Tu mériterais bien qu'après avoir empoigné ton napoléon je fisse prendre son grand trot à Cocotte; du diable si ta rosse pourrait me suivre” (Stendhal, 1839 : 1972, 58).

<sup>310</sup> Al final de su vida, Clélia lo ve como alguien consumido por el paso del tiempo: “Fabrice parut dans la chaire; il était si maigre, si pâle, tellement consumé (...)” (Stendhal, 1839: 1972, 566).

## e) Lugares

Una de las críticas que Balzac hizo a Stendhal es que era escueto en la descripción de lugares<sup>311</sup>. A excepción de las montañas y los lagos<sup>312</sup>, los demás lugares son mencionados sólo de pasada. Otra excepción la constituye la torre Farnèse, que Stendhal describe con todos los pormenores –el inicio del capítulo XVIII está dedicado a la descripción de la torre–. El resto de pueblos y ciudades (Parma, Bolonia, Milán y Turín, París, etc.) son mencionados de forma tan fugaz que resulta difícil hacerse una idea de que el protagonista estuvo en el lugar. Por ejemplo, cuando Fabrice huye de Waterloo y llega a Zonders, cerca de la frontera de Bélgica, Stendhal no describe en absoluto el lugar. Esta característica del escritor hace difícil de creer que el protagonista se desplace a diferentes lugares cuando, en realidad, Fabrice realiza numerosos viajes por el norte de Italia antes instalarse en Parma al final de su vida. Si el tiempo es fundamental para dar la impresión del paso de la existencia de sus personajes, los lugares por el contrario no contribuyen a ello.

## f) Sistema de motivos

Entre los aspectos favorables que destaca la crítica de Balzac está el tratamiento del tema de la novela: el poder político<sup>313</sup>. Balzac llega a esta valoración identificando los personajes de *La Chartreuse de Parme* con personajes históricos. A Mosca lo asocia con el príncipe Metternich (1821-1848) del imperio austrohúngaro, a Ranuce IV con el duque Francisco IV (1829-1846) del ducado de Módena<sup>314</sup>, y se pregunta en quiénes estarán basados Gina y otros rasgos de los demás personajes<sup>315</sup>. La profundidad en la caracterización psicológica de los personajes es lo que aporta el grado de verosimilitud a la novela. Aunque en *Le Rouge et le Noir* ya podía advertirse tal característica todavía seguía imponiéndose la fuerza del personaje principal. Pero en *La Chartreuse de Parme* todos los personajes son

---

<sup>311</sup> “Ses paysages, d’un dessin un peu sec qui convient d’ailleurs au pays, sont faits lestement. Il s’attache à un arbre, au coin où il se trouve, il vous montre les lignes des Alpes qui de tous côtés environnent le théâtre de l’action, et le paysage est achevé” (Balzac, 1840: 1972, 631).

<sup>312</sup> En particular el lago Como, donde el narrador se toma su tiempo para describir los detalles en función de las emociones de los protagonistas.

<sup>313</sup> “Enfin, il a écrit Le Prince moderne, le roman que Machiavel écrirait s’il vivait banni de l’Italie au XIXe siècle” (Balzac, 1840: 1972, 626).

<sup>314</sup> “... Certes, après avoir lu le livre, il est impossible de ne pas reconnaître, dans le comte Mosca, le plus remarquable portrait qu’on puisse jamais faire du prince de Metternich; mais transporté de la grande chancellerie de l’empire d’Autriche dans le modeste État de Parme. L’État de Parme et le fameux Ernest IV me semblent également être le prince de Modène et son duché” (Balzac, 1840: 1972, 627).

<sup>315</sup> “... M. Beyle a-t-il eu quelque femme en vue en peignant la Sanseverina? Je le crois. Pour cette statue comme pour le prince et pour le premier ministre, il y a eu nécessairement un modèle. Est-il à Milan? Est-il à Rome, à Naples, à Florence? Je ne sais” (Balzac, 1840: 1972, 628).

retratados con meticulosidad, incluso aquellos que no tienen tanta relevancia para la trama. Tanto el retrato de los caracteres como la interrelación que se establece entre ellos aportan ese nivel de realismo a la novela<sup>316</sup>. Es esta forma de relacionar a los personajes lo que genera la intriga en los eventos y los incidentes en la historia. Por ejemplo, para mostrar el conflicto que existe entre Fabrice (sinónimo de juventud) y Mosca (analogía de la vejez), el narrador presenta un retrato de Fabrice desde la óptica de Mosca:

Un autre homme, répéta-t-il avec rage, et cet homme est charmant; il a surtout cet air naïf et tendre et cet oeil souriant qui promettent tant de bonheur! et ces yeux-là la duchesse ne doit pas être accoutumée à les trouver à notre cour!... Ils y sont remplacés par le regard morne et sardonique. Moi-même, poursuivi par les affaires, ne régnant que par mon influence sur un homme qui voudrait me tourner en ridicule, quels regards dois-je avoir souvent? Ah! quelques soins que je prenne, c'est surtout mon regard qui doit être vieux en moi! Ma gaieté n'est-elle pas toujours voisine de l'ironie?... Je dirai plus, ici il faut être sincère, ma gaieté ne laisse-t-elle pas entrevoir, comme chose toute proche, le pouvoir absolu... et la méchanceté? (Stendhal, 1839: 1972, 172)<sup>317</sup>.

Una descripción tan completa –y compleja– de los protagonistas permite entender sus intereses y, en consecuencia, la manera que tienen de actuar. La confrontación de tales intereses resulta tan real gracias a su biografía especificada. La lógica de su comportamiento deviene por el detalle con que Stendhal ha construido a sus héroes. La intriga sería rocambolesca sin esas descripciones. Sólo cuando se conoce a Gina en profundidad es verosímil aceptar su comportamiento frente a Ranuce IV. Sólo si se accede a las intimidades de Mosca se puede creer su relación con Fabrice. De manera que el realismo del texto no resulta de la descripción del mundo objetivo, como en el caso de Balzac, es consecuencia de

---

<sup>316</sup> Véase como la descripción del conde Pietranera se desarrolla en relación con el marqués del Dongo: “Il exérait le comte Pietranera, son beau-frère, lequel, n'ayant pas cinquante louis de rente, osait être assez content, s'avisait de se montrer fidèle à ce qu'il avait aimé toute sa vie, et avait l'insolence de prôner cet esprit de justice sans acception de personnes, que le marquis appelait un jacobinisme infâme. Le comte avait refusé de prendre du service en Autriche, on fit valoir ce refus, et, quelques mois après la mort de Prina, les mêmes personnages qui avaient payé les assassins obtinrent que le général Pietranera serait jeté en prison” (Stendhal, 1839: 1972, 40).

<sup>317</sup> En otro caso se compara las distintas bellezas de Clélia y Gina: “Clélia Conti était une jeune fille encore un peu trop svelte que l'on pouvait comparer aux belles figures du Guide; nous ne dissimulerons point que, suivant les données de la beauté grecque, on eût pu reprocher à cette tête des traits un peu marqués, par exemple, les lèvres remplies de la grâce la plus touchante étaient un peu fortes. L'admirable singularité de cette figure dans laquelle éclataient les grâces naïves et l'empreinte céleste de l'âme la plus noble, c'est que, bien que de la plus rare et de la plus singulière beauté, elle ne ressemblait en aucune façon aux têtes de statues grecques. La duchesse avait au contraire un peu trop de la beauté connue de l'idéal, et sa tête vraiment lombarde rappelait le sourire voluptueux et la tendre mélancolie des belles Hérodias de Léonard de Vinci. Autant la duchesse était sémiante, pétillante d'esprit et de malice, s'attachant avec passion, si l'on peut parler ainsi, à tous les sujets que le courant de la conversation amenait devant les yeux de son âme, autant Clélia se montrait calme et lente à s'émouvoir, soit par mépris de ce qui l'entourait, soit par regret de quelque chimère absente” (Stendhal, 1839: 1972, 309-310).

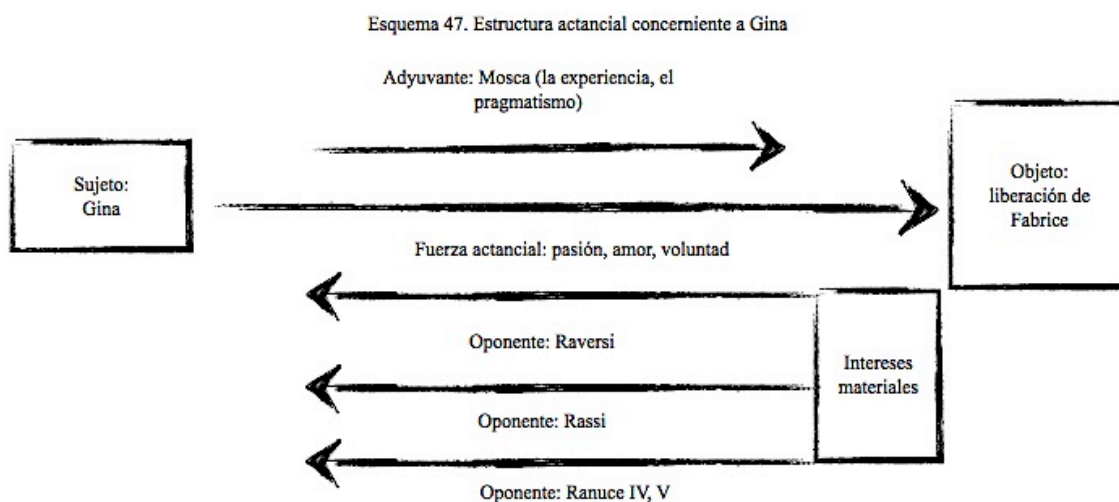
la perfecta individualización de los protagonistas. Se describe al sujeto en profundidad, no al objeto.

Además, Stendhal continúa con la tradición romántica de enfatizar en la descripción de paisajes, si bien sólo se limita a la montaña y al lago. Asimismo, al igual que hiciera en *Le Rouge et le Noir*, conserva la sensibilidad de sus personajes; no obstante, en esta ocasión la expresión de emociones es más moderada, no existen tantos arrebatos como en *Le Rouge et le Noir*.

#### g) Identificación del héroe

Hay dos estructuras actanciales en la novela: una que se corresponde a la trama y otra a los conflictos particulares de los personajes.

En relación a la trama, el sujeto sería Gina y el objeto de su acción sería Fabrice. Gina pretende que Fabrice sea declarado inocente y que sea liberado de su cautiverio. La fuerza actancial, lo que la impulsa, es la pasión, el amor, la voluntad, incluso el poder. Su adyuvante es el conde Mosca, que simboliza la experiencia, el pragmatismo. En tanto sus oponentes los representan Raversi, Rassi y los príncipes Ranuce IV y V, que encarnan los intereses materiales. Puede esquematizarse la estructura actancial correspondiente a Gina de esta forma:



En cuanto a los conflictos particulares de los dos protagonistas (Gina y Fabrice), el motivo principal de Fabrice es encontrar la gloria. Por esta razón se incorpora al ejército de Napoleón; después de este periplo militar, Fabrice pasará de buscar la gloria a perseguir el amor. Mientras que la política le resulta indiferente al héroe, el amor lo es todo para él, siendo el juicio al que se ve sometido su última preocupación, y Clélia su única obsesión. Se puede decir que Fabrice busca una idea, llámesele a ésta gloria o amor; pero su trayectoria no sólo es la búsqueda de esta idea, sino que desea que su vida se encuentre en relación con la misma, aspira a una vida plena<sup>318</sup>.

Gina representa lo opuesto Fabrice. A pesar de que el narrador informa al lector de que Gina es *sensible à la gloire*, desea que la vida de Fabrice esté en función de lo que ésta le ofrece y no de perseguir una idea. La filosofía de Gina puede apreciarse en el siguiente fragmento:

Le lac de Côme, se disait-elle, n'est point environné, comme le lac de Genève, de grandes pièces de terre bien closes et cultivées selon les meilleures méthodes, choses qui rappellent l'argent et la spéculation. Ici de tous côtés je vois des collines d'inégales hauteurs couvertes de bouquets d'arbres plantés par le hasard, et que la main de l'homme n'a point encore gâtés et forcés à rendre du revenu (...) Tout est noble et tendre, tout parle d'amour, rien ne rappelle les laideurs de la civilisation (...) L'imagination est touchée par le son lointain de la cloche de quelque petit village caché sous les arbres: ces sons portés sur les eaux qui les adoucissent prennent une teinte de douce mélancolie et de résignation, et semblent dire à l'homme: La vie s'enfuit, ne te montre donc point si difficile envers le bonheur qui se présente, hâte-toi de jouir. Le langage de ces lieux ravissants, et qui n'ont point de pareils au monde, rendit à la comtesse son coeur de seize ans (...) Quant au succès de Napoléon, il est impossible, mon pauvre ami; nos messieurs sauront bien le faire périr (...) la France n'était plus rien depuis son départ. C'était avec l'accent de l'émotion la plus vive que la comtesse parlait à Fabrice des futures destinées de Napoléon. -En te permettant d'aller le rejoindre, je lui sacrifie ce que j'ai de plus cher au monde, disait-elle (Stendhal, 1839: 1972, 44, 45,48).

Gina comprende la naturaleza espontánea e idealista de Fabrice (*tout est noble et tendre, tout parle d'amour, rien ne rappelle les laideurs de la civilisation*) pero, al mismo tiempo, sabe que lo que él desea es algo irreal, imposible de materializar, es una fantasía (*l'imagination est touchée par le son lointain de la cloche de quelque petit village caché sous les arbres*). La única forma de convivir, de salvaguardar la inocencia con todo aquello que su sobrino quiere, es vivir el presente aceptando lo que la vida le ofrece (*La vie s'enfuit, ne te*

---

<sup>318</sup> La idea que busca Fabrice es tan absoluta, tan inmaterial, que en cierta oportunidad se lamenta que se esté comparando con un modelo que no puede existir: "Je me compare toujours à un modèle parfait, et qui ne peut exister" (Stendhal, 1839: 1972: 203).

*montre donc point si difficile envers le bonheur qui se présente, hâte-toi de jouir*). Eso hace de Gina uno de los personajes más complejos e interesantes de la literatura occidental. Se diferencia de Fabrice en que éste busca algo que está más allá de la materia, de la vida misma (la trascendencia o incluso el absoluto), mientras que Gina es capaz de vivir –y de ser feliz– con lo mundano, sin que ello represente caer en la vulgaridad, en los intereses materiales. Puede afirmarse que Fabrice busca la idea pura, en tanto ella prefiere el placer mundano, la vida sensual, aun en medio de las adversidades de la vida cotidiana. Sin embargo, a pesar de que Gina entiende a la perfección a su sobrino, en un momento las naturalezas de uno y otro se ven enfrentadas, pues Gina pretende que Fabrice abandone sus aspiraciones de gloria para llevar una existencia más corriente, menos conflictiva –el *savoir-vivre*–.

Otro personaje que se une como fuerza opositora contra Fabrice es Mosca. El siguiente fragmento revela la esencia del personaje:

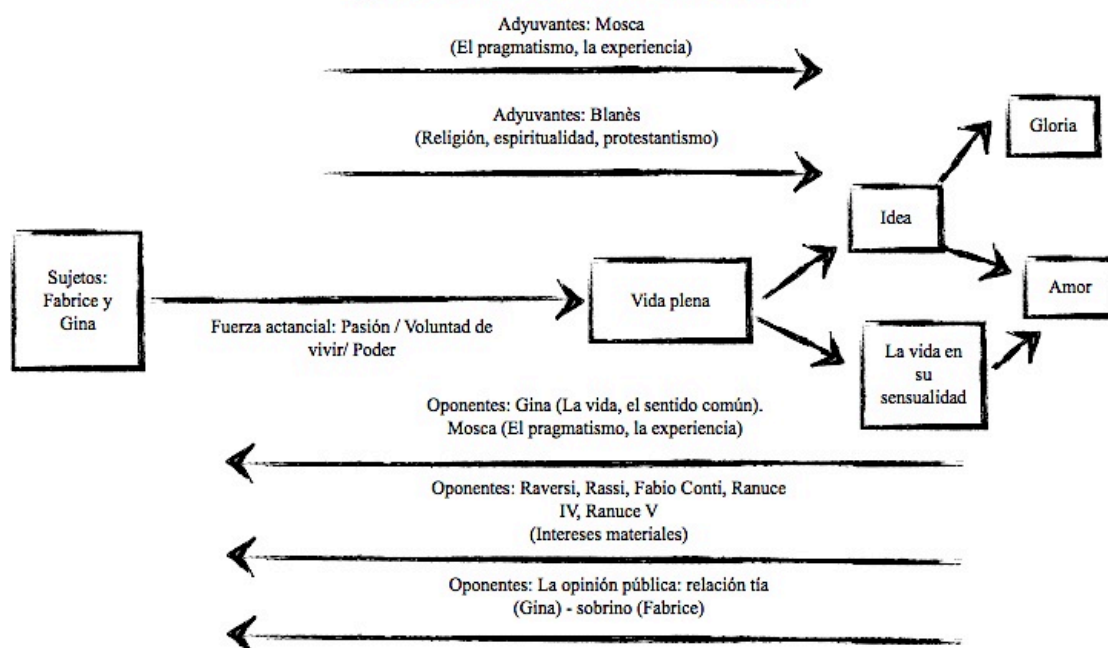
Un être à demi stupide, mais attentif, mais prudent tous les jours, goûte très souvent le plaisir de triompher des hommes à imagination. C'est par une folie d'imagination que Napoléon s'est rendu au prudent John Bull, au lieu de chercher à gagner l'Amérique. John Bull, dans son comptoir, a bien ri de sa lettre où il cite Thémistocle. De tous temps les vils Sancho Pança l'emporteront à la longue sur les sublimes don Quichotte. Si vous voulez consentir à ne rien faire d'extraordinaire, je ne doute pas que vous ne soyez un évêque très respecté, si ce n'est très respectable (Stendhal, 1839: 972, 211-212).

Efectivamente, el comportamiento de Mosca se caracteriza por contraponer la utilidad, lo material, a la imaginación; la prudencia al ímpetu.

El abate Blanès es el personaje que ayuda a Fabrice en la consecución de su objetivo. Con su profecía pretende darle la suficiente información para que tome las decisiones correctas en la vida. En este sentido, la religión sería la fuerza adyuvante, pero, una vez más, es importante subrayar que no se debe entender la religión como sinónimo de institucionalidad, hay que comprenderla como filosofía espiritual, o como la matriz protestante que se puede observar en otros textos de Stendhal.

Pese a todo, Gina y Fabrice representan la misma causa desde el punto de vista actancial: el deseo de una vida plena; aunque se diferencian en los medios para lograrla. Fabrice lo hace a partir de seguir una idea, Gina desde la vida misma. Si para Fabrice el amor es una idea (Clélia y Aniken), para Gina el amor es corporeidad, sensualidad, es el tiempo presente. Mosca constituye el adyuvante de Gina y las fuerzas que se oponen a la consecución del amor son Rassi, Raversi, los príncipes Ranuce y las convenciones sociales (ser tía de Fabrice). Podría representarse así:

Esquema 48. Estructura actancial de *La Chartreuse de Parme*



## h) Procedimiento de la trama

En el aspecto formal la trama no presenta grandes innovaciones. Es lo que Balzac le reprocha a Stendhal, haber contado la historia tal y cómo sucedió, sin juegos formales<sup>319</sup>. Donde el escritor sí muestra originalidad es en la configuración psicológica de los personajes, ya que no se supeditan sólo al tratamiento, sino a todos los demás implicados en la novela; de forma que la intriga no tiene su fuerza en la historia que el relato muestra –el asesinato y el juicio sobre Fabrice–; la solidez de la intriga recae en el conflicto de intereses de todos los protagonistas. Intereses que se desarrollan a partir de la detallada descripción psicológica que realiza el escritor. Sin estas caracterizaciones sería imposible desarrollar la novela.

Los aspectos negativos que Balzac encuentra tienen su origen en el concepto o en la idea de lo qué es la novela. Balzac se preocupa por contar bien una historia, es decir, de la parte formal. Stendhal no se interesa por este aspecto, su idea de la novela es la misma que la

<sup>319</sup> “M. Beyle a bien disposé les événements, comme ils se sont passés ou comme ils devraient se passer, mais il a commis dans l’arrangement des faits la faute que commettent quelques auteurs, en prenant un sujet vrai dans la nature qui ne l’est pas dans l’art” (Balzac, 1840: 1972, 629).

de los escritores filósofos del siglo XVIII y que luego heredaron los románticos. El objeto principal de Stendhal es plasmar una idea; hacerle ver al lector su moral, su visión de mundo. La novela se convierte en el medio para transmitir su ideología, mientras que para escritores como Balzac el arte constituye medio. De ahí el problema de la extensión. Balzac se queda únicamente con las partes del texto que se vinculan por los nexos causales, que resaltan el conflicto del relato: el asesinato cometido por Fabrice y su liberación. Sin embargo, Stendhal otorga mayor importancia a los vínculos temporales, pues su objetivo es mostrar una moral, en este caso el conflicto entre el poder que se materializa en la política y el derecho, versus el poder del individuo<sup>320</sup>. Por ello necesita contar la vida de varios personajes. Contar la vida no es relatar sus episodios unidos por relaciones de causa y efecto, es narrar la totalidad de la existencia: nacer, crecer y morir. Si se cuenta la vida a partir de una relación causal, entonces se obtiene una anécdota, una ficción; pero si se cuenta la vida como un proceso se está ante una ley acerca de la vida. Ésa es la causa de que el tiempo sea importante en la novela, que los personajes crezcan, envejecan y mueran. Al escritor le interesa presentar a Fabrice desde que es adolescente hasta que se hace hombre, y no mostrar exclusivamente los episodios que lo convierten en hombre. Le importa la sucesión, el desarrollo de sus pensamientos y reflexiones que lo transforman en hombre, le interesa explicar su conciencia. Balzac entiende la idea de Stendhal, por eso le aconseja que la novela tenga mayor extensión y que resuelva el problema del tratamiento de Fabrice, no sólo porque éste es presentado como el protagonista principal y posteriormente es eclipsado por el resto de personajes, sino porque los actores secundarios también necesitan una historia de vida. Se hace necesario mayor información sobre la vida de Mosca, Rassi o Raversi, aunque eso implicaría una obra de proporciones gigantescas.

---

<sup>320</sup> Aunque corra el riesgo de que su intención estética anule la estructura básica del relato: el asesinato y las intrigas cortesanas detrás del proceso judicial.



## Capítulo III

### Análisis del Discurso en Alejo Carpentier y en Stendhal

En este capítulo se analizará la parte de la retórica conocida como *inventio*, es decir, se explorarán las verdades o los asuntos verosímiles que hacen probable la causa que el escritor defiende. Además, se analizarán los lugares de los que se vale en su argumentación y se examinará si es posible establecer una jerarquía, una subordinación, a partir de los lugares utilizados. También se indagará sobre la referencialidad de los textos, que en términos del discurso podría traducirse como la opinión dominante, los argumentos contra los cuales el escritor está debatiendo, tratando de superar o adhiriéndose a ellos. Así pues, el capítulo se desarrollará en tres apartados: el auditorio, los argumentos (valores) y la situación argumentativa.

#### 1. El auditorio

##### 1.1. Carpentier y los espacios

Para el interlocutor medio resulta complejo seguir la línea argumental de los textos de Carpentier, debido a la gran cantidad de referencias históricas y culturales de las que hace alarde. Estas referencias no tienen utilidad en la trama, son anotaciones al margen del relato que interrumpen la acción, sin embargo, sí cumplen un papel en la construcción del espacio.

En *La consagración de la primavera* el protagonista, Enrique, visita la Alemania ocupada por los nazis con la finalidad de encontrar a Ada, su antigua amante de origen judío. No cabe esperar emociones en las descripciones, el escritor apenas aporta referencias en este sentido. Existe un mayor deseo de definir –conceptualmente– la ciudad alemana de Frankfurt que de transmitir lo que se siente viviendo bajo un régimen dictatorial y racista. En la descripción el escritor se esfuerza por ocupar todo el lienzo, rellenar el espacio<sup>1</sup>, componiendo cada milímetro del cuadro con citas culturales o históricas, como éstas:

Todo aquí, las casas, el color de los techos, las proporciones, las perspectivas, los árboles, parecían colocados, combinados, puestos en su exacto lugar, con juegos de sombras y asimetrías, por un magnífico escenógrafo a quien hubiesen confiado la tarea de reconstruir el ambiente de una pequeña ciudad

---

<sup>1</sup> Luis Harss comenta sobre este aspecto de Carpentier: “El artista latinoamericano, por definición, dice [Carpentier], no sólo trabaja en un lienzo amplio, sino que quiere cubrir la superficie entera...no dejar espacios muertos” (Harss, 2012: 66).

alemana de fines del siglo XVIII. Estaba todo tan bien conseguido que parecía ficción, obra de un señorial y magnífico Intendente de Espectáculos. –“Estamos en Heimat aller Deutschen– “el hogar de los alemanes todos” –dijo Hans. Nos asomamos a la iglesia de Herder para contemplar, un rato, el tríptico de Cranach, con su Lutero interpretando la Biblia sobre un trasfondo –¡buena advertencia!– de campamento militar, aunque al Cranach de los Testamentos prefiriese yo el otro Cranach, el de las deliciosas “Venus” (...) (Carpentier, 1978: 2004, 117-118).

Carpentier evita especificar a qué ciudad se refiere, sabe que con sólo evocar el nombre ocasionaría imágenes que el tópico de por sí ya genera. Prefiere reservarse el monopolio de la descripción evitando que el lector tenga algún tipo de autoridad al respecto. De manera que el escritor es dueño absoluto de todo el inventario de cosas descritas, no quedando lugar para la imaginación de otro que no sea él. Tal situación podría hacer pensar que Carpentier se dirige a un lector que no conoce Alemania, que desea mostrar un lugar distante para hacerlo exótico. Pero el excesivo empleo de referencias históricas y culturales indican que lo que pretende es ilustrar; se está dirigiendo a un público específico, si no culto al menos con deseo de saber, por la cual el espacio es saturado de información cultural destinada a un lector con ambición de conocimiento.

En ocasiones, la sola narración de un objeto está repleta de significados de esa naturaleza, como cuando describe la guillotina en *El siglo de las luces*<sup>2</sup>. El relato se desarrolla en una isla del Caribe y es el conocimiento histórico lo que mueve al texto. La guillotina concentra un significado al interior y fuera del relato, de este modo el significado del objeto se asocia con la Revolución francesa<sup>3</sup>, así Carpentier utiliza una referencia histórico-cultural para la descripción de un objeto.

Pero la situación cambia en *Los pasos perdidos*. El protagonista viaja hasta una remota selva de América del Sur en busca de un artefacto musical. Esta vez, el escritor se enfrenta al reto de llenar un espacio “nuevo”, sin historia, por lo que no puede recurrir a la cita histórica,

---

<sup>2</sup> “Allá, en la antigua Plaza Luis XVI, ahora Plaza de la Libertad, se alzaba la guillotina. Lejos de su ambiente mayor, lejos de la plaza salpicada por la sangre de un monarca, donde había actuado en Tragedia Trascendental, aquella maquina llovida –ni siquiera terrible, sino fea; ni siquiera fatídica, sino triste y viscosa– cobraba, al actuar, el lamentable aspecto de los teatros donde unos cómicos de la legua, en funciones provincianas, tratan de remedar el estilo de los grandes actores de la capital” (Carpentier, 1962: 2008a, 309).

<sup>3</sup> González Echevarría interpreta la guillotina y otros objetos en la obra de Carpentier como alegorías que tienen la función de investirlo con un significado sólido, materialmente fijo, mediante la referencia a otros significados exteriores a la obra: “Pero lo que la alegoría constantemente revela es un proceso de vaciado, por medio del cual cada uno de los emblemas sólo puede alcanzar su significado aludiendo a otra cosa (...) El emblema no es un objeto significativo en sí mismo, sino que es un gesto que apunta hacia otra figura en el futuro que ya está contenida en el emblema. El «espíritu» de cada una de esas figuras materiales ya se ha escapado (como el animal de su concha), ya ha seguido hacia adelante, y sólo el casco hueco queda como epitafio de su origen” (González, 2004: 320, 321). La marcada presencia de objetos también puede deberse a que el escritor quería hacer prevalecer su visión estética sobre el texto. Como dice Pierre Bourdieu, la disposición estética “es aquello que exige ser percibido según una intención estética” (Bourdieu, 2012: 33).

entonces, se auxilia de un lenguaje colmado de términos abstractos, rozando en ocasiones el misticismo y generando en el texto cierta ambigüedad que poco o nada dice del lugar descrito. En efecto, cuanto más detallada es este tipo de descripción, más oscuro se torna el espacio. Sobre este aspecto Carlos Fuentes dice que la naturaleza en Carpentier es espejismo<sup>4</sup>.

Fuentes, también agrega, que tras el espacio surge el tiempo. En sintonía con el escritor mexicano, Edward Said cree que el tiempo o bien se habita o bien se domina<sup>5</sup>. La decisión de dominarlo implica una exposición, un desarrollo, una conclusión, por el contrario, habitarlo conlleva la proliferación a través de la variación y las relaciones polifónicas. En este sentido, Carpentier forma parte de aquellos artistas que prefieren habitar el tiempo antes que dominarlo. En sus relatos Carpentier no controla el tiempo, es decir, no lo integra de forma fehaciente, es éste el que irrumpe y se apodera del texto. Sus novelas están dominadas por historias solapadas, capas de relatos que se traslapan unas a otras. Por ejemplo, *La consagración de la primavera* basa su estructura argumental en la superposición de dos historias –las de Enrique y Vera–. Ambos relatos no son vinculantes para el desarrollo de la novela, el libro perfectamente pudiera haberse publicado en dos historias diferenciadas e inconexas. El encuentro de los dos personajes tampoco resulta útil para que la acción avance. El punto de unión de los personajes es el espacio que habitan: Enrique en París, Vera en España, Enrique y Vera en La Habana, Enrique en Caracas, Vera en La Habana. De esta manera no es de extrañar que en la conclusión de la novela nada tenga que ver la superación de los obstáculos propios de una trama, ya que la existencia de intriga es frágil en sí misma. Así pues, si no hay una historia, ¿de qué habla el escritor?, ¿qué trazo queda de sus personajes? No es una novela de amor, no es la historia de las revoluciones<sup>6</sup>, sólo quedan los lugares que habitaron sus personajes: La Habana, París, España y Caracas.

---

<sup>4</sup> “A partir de Carpentier, la naturaleza ya no se parece a la naturaleza. Es puro espacio sin tiempo. Engaña, es un espejismo. Pero detrás del vasto engaño del espacio se esconde un vasta apertura del tiempo. La desrealización naturalista permite que el objetivo estético de Carpentier –el inventor del realismo mágico– se cumpla al imponerse el tiempo al espacio merced a estos pasos recuperados: el paso de la naturaleza “naturalista” a la naturaleza “enajenada” a la naturaleza puramente metafórica, mimética” (Fuentes, 2011: 179).

<sup>5</sup> “En la polifonía como en, ya dentro de mi tradición, la obra de Om Kalsoun. Fue la cantante árabe clásica más famosa del siglo XX. Sus formas se basan en habitar el tiempo, no en intentar dominarlo (...) Por un lado dominación/desarrollo; por otro, una especie de proliferación a través de la variación y la relación polifónica. Éstas son prácticas culturales que creo podían utilizarse como una tipología de otras prácticas culturales: se basan en la idea de comunidad, de solapamiento, en contraposición a la dominación coercitiva y a la iluminación, al igual que las narraciones de iluminación y logro que se encuentra en las novelas (...) Intentar dejarse llevar por él [el tiempo]. Es una frase de Gerard Manley Hopkins, que en su poesía mantiene una relación muy extraña con el tiempo, sobre todo en la primera parte de su primer gran poema, El naufragio del Deutschland. Luego está todo la cuestión de si intentas resistir el tiempo y erigir la estructura o intentas vivir dentro del tiempo y dejarte llevar por él” (Said, 2012: 118-119).

<sup>6</sup> Probablemente esa haya sido una de las voluntades del autor, pero las revoluciones se convierten en reflexiones filosóficas..

Ahora bien, habitar el tiempo, es decir, desplegar relatos solapados cuya única conexión es la yuxtaposición crea una sensación de artificio, de espejismo. Por eso los lugares de Carpentier a veces resultan irreales, razón por la cual es más difícil que el autor de la narración pueda pasar desapercibido ya que el lector tiende a buscarlo, después de todo, solapar es ocultar, fingir y se tiende a buscar aquello que se supone que se encuentra detrás de lo que se finge, aquello que, por el mismo acto de fingir, se oculta. El recurso que le queda al escritor para mostrar lo que esconde es auxiliarse del lenguaje. Por ello, en *Los pasos perdidos* la descripción de la selva se fundamenta en la palabra: “Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la palabra”. (Carpentier, 1953: 2011, 187); lo cual significa creer –mediante la fe– que el narrador es la única autoridad.

A este tipo de descripciones se suman frases como: “Son los monumentos primeros [se refiere a las mesetas en la selva] (...) que tienen una misteriosa solemnidad de Puertas de Algo” (Carpentier, 1953: 2011, 188-189). Tales expresiones indican que el escritor desea describir una experiencia mística, aunque no lo logra a cabalidad pues evita adentrarse en las emociones de los protagonistas. El resultado es un espacio que permanece inaccesible para los lectores, que no comunica nada, sólo es poesía, a veces demasiado intimista, cuyo significado únicamente comprensible para el creador del lenguaje.

En cambio, en *El siglo de las luces* sí es posible advertir un espacio sin redundancia de citas históricas y sin lenguaje poético. Al ceder ante las sensaciones, permite que estos lugares tengan mayor consistencia que los anteriores:

Era una población eternamente entregada al aire que la penetraba, sedienta de brisas y terrales, abierta de postigos, de celosías, de batines, de regazos, al primer aliento fresco que pasara (...) Todo olía fuertemente en esa hora próxima a un crepúsculo que pronto incendiaría el cielo durante unos minutos, antes de disolverse en una noche repentina: la leña mal prendida y la boñiga pisoteada, la lona mojada de los toldos, el cuero de las talabarterías y el alpiste de las jaulas de canarios colgadas de las ventanas. A arcilla olían los tejados húmedos; a musgos viejos los paredones todavía mojados; a aceite muy hervido las frituras y torrijas de los puestos esquineros; a fogata en Isla de Especias, los tostadores de café con el humo pardo, que a resoplidos, arrojaban hacia las cornisas de clásico empaque (...) Pero el tasajo, sin equívoco posible, olía a tasajo (...) Como antídoto de tanta cecina presente, desembocaba de pronto, por el respiradero de una calleja sin salida, el noble aroma de tabaco amontonado en galpones (...) Aspirando un olor que por fin le era grato y alternaba con los humos de un nuevo tostadero de café hallado en la vuelta de una capilla, Carlos pensaba, acongojado, en la vida rutinaria que ahora le esperaba (...) (Carpentier 1962: 2008a, 189-190, 192-193).

En esta descripción se relaciona a La Habana con una sensación particular: el olor a tasajo. Éste aroma ocupa el espacio, no obstante, Carpentier no está mostrando otra forma de

territorio; es otro espejismo pues no es más que una referencia al célebre pasaje de Marcel Proust y la magdalena, en el que el olor, el sabor y los objetos desatan una serie de recuerdos en el protagonista, olores que funcionan por relaciones de asociación<sup>7</sup>. Así pues, no es posible afirmar que Carpentier, incluso cuando se libra de las referencias culturales y deja paso a las emociones de sus personajes, esté describiendo un lugar<sup>8</sup>.

La incapacidad para describir lugares no constituye una característica única de Carpentier, sino de numerosos escritores hispanoamericanos. Carlos Fuentes afirma que en la literatura latinoamericana la naturaleza no es paisaje, es nostalgia del algo, un sentimiento<sup>9</sup>. También en Carpentier la naturaleza es sentimiento. París cede –en ocasiones– a su tópico de capital de la cultura para convertirse en sensación de soledad, desarraigo y búsqueda. Otras veces, la naturaleza es transformada en persona, como ocurre en *El recurso del método*. En vez de mostrar las emociones de un personaje, es decir, caracterizar al individuo a través de su trayectoria personal, sus emociones o circunstancias sociales en las que se educó y creció, Carpentier describe el espacio bajo el omnipresente ojo de la persona que ostenta un poder totalitario: la mirada de un dictador. Enseñar una mirada es exponer aquello que se observa, un espacio, un lugar dominado por un ojo dictatorial, sin embargo, no implica entender a la persona que observa. Se ve lo que ella mira, tal vez se pueda comprender la lógica de esa mirada pero es difícil conocer quién es ese ser en su totalidad social, porque su historia personal permanece sin tratar, por el contrario, sí se ofrece la posibilidad de penetrar en un espacio, en este caso, el espacio configurado por el razonamiento del dictador, que se convierte en alegoría de América Latina. De este modo, durante el relato se asiste al

---

<sup>7</sup> De hecho, la referencia al tasajo puede entenderse en equivalencia al episodio de la magdalena de Proust. Mientras que en Carpentier tiene un carácter más político, la magdalena es en Proust un objeto que remite a los recuerdos de la vida burguesa del protagonista. Para Carpentier es un objeto que remite a un discurso político, porque el olor a tasajo representa el olor de la comida los esclavos de la Cuba colonial. Un país rico a costa de un precio invisible: la vida miserable de los esclavos. El olor a tasajo contrasta con la magdalena que remite a una vida burguesa en Proust. El propio autor lo afirma en el texto: “Pero el tasajo, sin equívoco posible, olía a tasajo; tasajo omnipresente, guardado en todos los sótanos y trasfondos, cuya acritud reinaba en la ciudad, invadiendo los palacios, impregnando las cortinas, desafiando el incienso de las iglesias, metido en las funciones de ópera. El tasajo, el barro y las moscas eran la maldición de aquel emporio, visitado por todos los barcos del mundo, pero donde sólo las estatuas –pensaba Carlos–, paradas en sus zócalos mancillados de tierra colorada, podían estar a gusto” (Carpentier, 1962: 2008a, 192-193).

<sup>8</sup> El mismo autor acepta en algún momento que es imposible para él describir la naturaleza como paisaje: “(...) he tratado de hacer incluso, para divertirme, la descripción de una paisaje americano tratando de hacer un pastiche, una imitación del estilo de Azorín. Aún así me fue completamente imposible. Aquello que pudo parecernos un modelo hace cincuenta años, es evidente que ha dejado de serlo” (Carpentier, 1975: 1981, 141).

<sup>9</sup> “Europa convierte la naturaleza en paisaje (...) El paisaje es raro en la literatura hispanoamericana; los jardines, artificiales evocaciones del mármol. El espíritu civilizado de José Donoso convierte el paisaje en persona en *Casa de Campo* (1978) (...) La naturaleza no es paisaje: es augurio, nostalgia de algo que no es domeñable” (Fuentes, 2011: 173 y 174).

monólogo del protagonista, a sus maneras de pensar y conocer el territorio que gobierna. La novela viene a ser el relato de esa lógica, no del paisaje.

El protagonista de *El recurso de método* cree que él encarna la historia y las instituciones sociales. Llega a este convencimiento a partir de su instinto, que equivale al espacio, al lugar. “No te olvides que soy hijo de la tierra (...)” (Carpentier, 1974: 2008b, 451) dice el antihéroe. La narración es un viaje hacia sus convicciones, sus creencias, sus formas de entender el mundo, a veces absurdas, como cuando realiza un análisis geopolítico sobre las causas de la Revolución rusa. De esta forma, más que describirnos a una persona, a un individuo, Carpentier se adentra en el pensamiento mítico, tal y como apreciaba Ángel Rama:

Alejo Carpentier subrayó que la razón que explicó en su momento el éxito de la novela de Asturias fue que se había atrevido a presentar “un arquetipo latinoamericano”. O sea, que había operado una literatura de reconocimiento, pero no al nivel de las manifestaciones externas de la sociedad sino de sus formas modelantes, de las energías inconscientes que adquirirían forma y expresión a través de precisas imágenes, como en la proposición junguiana sobre los arquetipos (...) Más que un personaje histórico, es un mito, soñado y no pensado, odiado y no analizado, y “nada camina tanto en este continente como un mito, habrá de decir el Presidente de Carpentier” (Rama, 2008: 400, 458).

Hablar de energías inconscientes es un planteamiento arriesgado ya que se puede caer en la especulación metafísica, pero en el lenguaje de Carpentier las energías inconscientes de una sociedad se traducen en aquellos rasgos culturales y sociales que se repiten como pautas una y otra vez en la historia de un país. Carpentier no gusta de escribir novelas psicológicas, no desarrolla individuos en sus relatos, escribe sobre paradigmas (arquetipos) del pensamiento<sup>10</sup>. Lo explica adecuadamente cuando define el tipo de novela que realiza: “Novela de arquetipos más que novela de individuos verdaderos, donde el autor observa, frente a sus personajes, una suerte de distanciamiento brechtiano” (Carpentier, 1978: 1981,193). Hablar de paradigmas es referirse a mitos. Todorov, comentando el pensamiento de Lévi-Strauss, dice que el pensar mítico exige la desaparición del sujeto que transmite el mito<sup>11</sup>. Es precisamente lo que Carpentier realiza. Al evitar el relato psicológico<sup>12</sup>, elude

---

<sup>10</sup> Luis Harss comenta sobre este rasgo de la literatura de Carpentier: “Los personajes, en Carpentier, se ponen de espaldas al lector, son símbolos andante de ideas o actitudes. Ejemplifican, sin dramatizar, los conflictos. Son casos sin ser personas. Carpentier desprecia lo que llama “la novelita psicológica”, que se concentra en vidas privadas en vez de proyectarse en el telón histórico o social” (Harss, 2012: 67).

<sup>11</sup> “En su estudio de los mitos, Lévi-Strauss nos coloca constantemente en guardia contra todo intento de introducir en ellos el concepto de sujeto: «La desaparición del sujeto representa una necesidad de orden, podría decirse metodológico»: es preciso que los mitos sean explicados a partir de ellos mismos, sin hacer referencia a la voluntad de los sujetos que los transmiten” (Todorov, 2009: 99).

<sup>12</sup> El argumento que esgrime Carpentier en contra de la novela psicológica es el siguiente: “Rechazado por la técnica, no queda el recurso al novelista latinoamericano de volverse hacia la novela psicológica, que muy

identificarse con su personaje y de paso ocultarse como autor<sup>13</sup>. De ahí que puede decirse que la intención del escritor es explorar un pensamiento, un paradigma, un mito. De manera que son tres los recursos de los que se vale Carpentier para llenar los espacios: las citas históricas-culturales (incluidas las referencias literarias), el lenguaje que apela a valores poéticos y el pensamiento mítico.

Ahora bien, si el espacio no refleja la naturaleza, ¿por qué utilizarlo de esa manera? Carpentier escribe entre dos culturas: la occidental y la latinoamericana (más específicamente la caribeña). Sobre la relación a la identidad del Caribe, Arcadio Díaz Quiñones comenta:

¿Cómo pensar ese Caribe? La región –pensemos en Jamaica, Haití, Puerto Rico, Panamá, Cuba, Trinidad-Tobago o Cartagena de Indias– dista mucho de ser étnica, política o culturalmente homogénea. Sus habitantes hablan distintas lenguas de origen europeo y lenguas criollas que a menudo coexisten en el interior del mismo país. Se trata de un espacio marcado –y fragmentado– por la larga experiencia colonial de los imperios europeos y norteamericano, por la esclavitud africana, por constantes inmigraciones y por emigraciones masivas a las principales ciudades europeas y a los Estados Unidos ¿Cómo construir el archivo de esa memoria tan plural? (Díaz, 2010: 66).

La construcción de ese archivo a partir de un espacio fragmentando es una de las preocupaciones centrales de los pensadores caribeños. El intelectual dominicano Pedro Henríquez Ureña –que influyó a varias generaciones de escritores caribeños– desarrolló su pensamiento a partir de tres inquietudes: la fijación de un canon de intelectuales más allá de las tradiciones nacionales, el establecimiento del exilio como condición del intelectual moderno y la creación de un pensamiento sistemático que tiene su base en el estudio de la cultura<sup>14</sup>. Es posible percibir estas preocupaciones en Carpentier. Sus novelas incluyen constantemente citas a artistas –ya sea pertenecientes a su cultura o a otra– que él intenta canonizar. En el ensayo *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo* (1979)<sup>15</sup>, Carpentier establece un canon de escritores clásicos hispanoamericanos. Un primer grupo lo

---

poco se ha cultivado en América Latina (salvo algunas excepciones en el Cono Sur). Además, la “novela psicológica” está íntimamente vinculada con un tipo de vida burguesa que ha desaparecido de Europa sin haberse implantado realmente en nuestros países” (Carpentier, 1979: 1981: 24-25).

<sup>13</sup> Cuando se dice “ocultarse como autor” se quiere decir que Carpentier no es un autor que atraiga por su personalidad. Así lo manifiesta Klaus Müller-Bergh: “(...) aunque sus novelas hayan obtenido un gran éxito tanto en español como en los idiomas a los que se han traducido, cosechando numerosos premios y la aprobación de la crítica, su vida, su personalidad y su trayectoria artística no han encontrado la merecida resonancia” (Müller-Bergh, 1972: 2).

<sup>14</sup> Sobre Henríquez Ureña, Arcadio Díaz Quiñones nos dice: “Una de sus pasiones fue fijar un canon más allá de las tradiciones nacionales (...) La segunda línea es el exilio como condición del intelectual moderno (...) La tercer línea es la estrecha identificación entre cultura y orden” (Díaz, 2010: 68-69).

<sup>15</sup> Compilado en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Editorial Siglo XXI, Madrid, 1981.

componen Juan Montalvo, José Enrique Rodó y Rubén Darío, cuya literatura se caracteriza por encontrarse al margen de la realidad americana. Ya en el siglo XX señala a Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes y José Eustasio Rivera, calificándolos como los creadores de la novela regional. Como elemento comparativo recurre al estilo del noruego Knut Hamsun, el estadounidense Erskine Caldwell y el ruso Mijaíl Aleksandrovich Shólojov. Carpentier llega a una conclusión fundamental: que el estilo literario en América Latina –lo simplifica en dos: regionalismo y cosmopolitismo– funciona como si de un péndulo se tratara, oscila hacia Occidente para luego alejarse y volver a su propio territorio, a su propia cultura.

Carpentier considera que al escritor latinoamericano se le presenta, a priori, un falso dilema: sumarse al centro cultural de poder o bien eludirlo. Él opta por la integración al considerar que los escritores que se volcaron en la realidad americana sólo aparentaban un distanciamiento de Occidente. En el fondo trataron de complementar las estéticas occidentales, fueron educados en ambientes cosmopolitas, por lo tanto, en sustancia, el dilema, ser o no occidental, es falso. Como puede apreciarse, en esta lógica se encuentra la influencia de Henríquez Ureña y su preocupación por establecer un canon y, a partir de ahí, extraer un orden y una premisa, que el autor desarrolla en su propuesta estética<sup>16</sup>. En cuanto a la condición de exiliado como estado ideal del intelectual, Carpentier cumple con los criterios: trece años residente en París, diez en Caracas, diecisiete en La Habana y muere en París. Tal circunstancia se refleja en que los protagonistas de sus textos están marcados por la peregrinación: el narrador innominado en *Los pasos perdidos*; Esteban, Sofía y Víctor Hughes en *El siglo de las luces*; Enrique y Vera en *La consagración de la primavera*; Ti Noel en *El reino de este mundo*; el Primer Magistrado en *El recurso del método*; Mastai y Colón de *El arpa y la sombra*. Incluso, Carpentier se planteó escribir en francés en vez de en castellano. Lo cual nos lleva a pensar que no hay duda que él continúa con el modelo del intelectual caribeño que había concebido Henríquez Ureña, pero ¿qué retos plantea ser un intelectual entre dos mundos distintos?

---

<sup>16</sup> Resulta curioso que antes de publicar su primera novela, *¡Écue-Yamba-Ó!*, Carpentier escribiera en la revista francesa *Le Cahier*, un ensayo titulado *Les point cardinaux du roman en Amérique Latine* (1931), donde aclara cuáles debían ser los cánones, o los principios, sobre los que debía articularse la novela que identificara a América Latina. Dicho de otra manera, Carpentier concibió un territorio antes de expresarlo, tal vez incluso antes de conocerlo: “Es cierto –me enorgullezco de ello– que tuve una temprana visión de América y del porvenir de América (me refiero, desde luego, a aquella América que José Martí llamara «Nuestra América» (Carpentier, 1975: 1981: 84). También resulta interesante tomar en consideración la reflexión de González Echevarría acerca del silencio de Carpentier entre su primera y segunda novela. Según el crítico, la causa de ese silencio pudo deberse a que la primera novela de Carpentier no fue muy bien recibida por Juan Marinello, crítico cubano ampliamente reconocido: “Pero la percepción que tiene Marinello de las varias fuerzas que entran en contradicción en el texto es perfecta. Desde entonces no se ha escrito un mejor análisis de *¡Écue-Yamba-Ó!*, y el silencio literario de once años que guarda Carpentier hasta *Viaje a la semilla*» bien puede haberse debido al frío recibimiento que Marinello, en Cuba, le dio a su novela afrocubana” (González, 2004: 129).



Para un intelectual de la periferia la relación con Occidente resulta siempre compleja. A nivel técnico, no sólo tiene que conocer la tradición occidental sino también la suya propia y, además, debe buscar una conciliación o un distanciamiento respecto de la misma. Pero buscar la avenencia en contextos diferenciados implica comparar y eso deriva en crear relaciones de semejanza y desemejanza, que es lo que en último término origina el espacio en las novelas de Carpentier<sup>17</sup>. En sus relatos la comparación entre Europa y América Latina es constante, casi una obsesión en la que cada una se define en contraposición de la otra:

Por suerte, hay otra América: la que tú ignoras, como buena europea. Porque, después de pasar varios años en Europa, me he convencido de que, para la gente de acá, América Latina es algo que escapa a toda una escala de cómodas nociones. Es un mundo que rompe con sus viejos cálculos (...) Pero subsiste la palabra América... Aunque no creo que puedas entenderla muy bien (Carpentier, 1978: 2004, 32-33).

En el extracto que acabamos de citar, Carpentier define América a partir del desconocimiento de un europeo, aunque su conocimiento de lo que es América surge de los años en que su personaje residió en Europa, es decir, descubre América desde Europa. En el ensayo *Conciencia e Identidad de América* (1975), Carpentier define al latinoamericano en contraposición al europeo:

Mientras el hombre de Europa nacía, crecía, maduraba, entre piedras seculares, edificaciones viejas, apenas acrecidas o anacronizadas por alguna tímida innovación arquitectónica, el latinoamericano nacido de los albores de este siglo de prodigiosos inventos, mutaciones, revoluciones, abría los ojos en el ámbito de ciudades que, casi totalmente inmovilizadas desde los siglos XVII o XVIII, con un lentísimo aumento de población, empezaban a agigantarse, a extenderse, a alargarse, a elevarse, al ritmo de las mezcladoras de concreto (Carpentier, 1975: 1981, 79).

En una entrevista al periodista Luis Harss también opone al artista latinoamericano y al europeo:

El artista latinoamericano, por definición, dice, no sólo trabaja en un lienzo amplio, sino que quiere “cubrir la superficie entera...no dejar espacios muertos”. El artista del Viejo Mundo puede nombrar las cosas de pasada; forman parte del bien público y se le reconoce con facilidad. “Todo el mundo conoce el pino de Heine”. Pero en el Nuevo Mundo, nosotros –como Adán en el Jardín del Edén– nos encontramos en la etapa de “nombrar las cosas” (Harss, 2012: 66).

---

<sup>17</sup> Todorov y Ducrot definen el espacio de la siguiente manera: “Se hablará, por fin, de orden espacial cuando la relación entre proposiciones no es lógica ni temporal, sino de semejanza o desemejanza, tipo de relación que al mismo tiempo crea un “espacio” (Todorov y Ducrot, 2006: 339).

La identidad no es sólo la oposición Europa-Latinoamérica, Carpentier la asocia igualmente a la arquitectura, a las edificaciones. Lo europeo se caracteriza por edificaciones antiguas, cuya modificación apenas altera esa identidad, mientras que lo latinoamericano es mutación, invención, es lo nuevo. La idea no es original, en el imaginario europeo América siempre ha sido equivalente a lo nuevo, “*el nuevo continente*”. Pero llama más la atención el vínculo que el escritor realiza entre identidad y arquitectura<sup>18</sup>. Por ejemplo, Carpentier describe de la siguiente manera a la ciudad de New York:

(...) era la ciudad una ilustración de todo lo que no debía hacerse en un futuro regido por alguna sensatez urbanística. Aquello tenía garra, atmósfera y carácter, indudablemente; pero su innegable poder de seducción le venía de lo fenomenal, tumultuoso y desorbitado. Era urbe que sacaba de quicio –valga la manida expresión–, y llegaba yo a preguntarme cómo había hombres que pudiesen vivir normalmente (desayunando, leyendo, soñando, haciendo el amor...) donde todo se oponía al encuentro del hombre consigo mismo en una aglomeración de construcciones dispares, de casas sin estilo y de otras que eran revoltijos de todos los estilos del pasado, alineadas por destino aleatorio a lo largo de calles donde el peatón desaparecía, en esencia y existencia, arrastrado, zarandeado, atontado o apresurado por una multitud en perpetua carrera. Y los famosos rascacielos –a veces hermosos, cuando se les consideraba como unidades sin contexto– se erguían en medio de todo ello como mundos cerrados, ufanos de sí mismos, aislados en su propia unicidad, en un “en sí, para sí”, podría decirse –usándose del término hegeliano– que desconcertaba cualquier apetencia o necesidad de armonía (Carpentier, 1978: 2004: 313-314).

Nótese como el narrador atribuye rasgos humanos a la ciudad. New York tiene garra y carácter. Carpentier cree en las filosofías vitalistas, por lo que es comprensible que considere positivo el carácter desmedido de New York. González Echevarría atribuye tal influencia a Spengler, particularmente a su idea de que las culturas son organismos vivos que, al igual que éstos, sufren evoluciones hasta llegar a desaparecer. Según el filósofo, la decadencia de una cultura comienza cuando la reflexión satura el pensamiento de la sociedad. Para Spengler, América se encontraba en un período previo al pensamiento reflexivo, de forma que en su imaginario la vida es anterior a la reflexión, lo cual implica la ausencia de un orden artificial en favor de lo natural. Lo exagerado, lo tumultuoso o lo desorbitado son síntomas de vida, es por eso que Carpentier aprecia esta cualidad de New York. Sin embargo, valora negativamente la desarmonía (la falta de estilo, la mezcla en relación al tiempo y la ausencia de un supuesto orden en su diseño) que hace que el hombre “desaparezca en esencia y existencia”.

---

<sup>18</sup> Luis Harss dice: “A Carpentier, sospechamos a veces, lo conmueve más la arquitectura que la gente” (Harss, 2012: 67).

Otro atributo negativo de las ciudades occidentales son los rascacielos. Éstos en la obra de Carpentier contienen siempre connotaciones malas. En *El reino de este mundo*, Henri Christophe edifica una fortaleza (La Ferrière) que se distingue por lo elevado de su ubicación; en *El recurso del método*, el Primer Magistrado intenta edificar su ciudad a semejanza de los países ricos occidentales, caracterizados por la altura de sus construcciones. Pero la ciudad edificada se vuelve invisible, ya que al construir sus edificios de forma vertical no hay ojos que puedan contemplarlos, arriba es un reino prohibido a las miradas de sus ciudadanos. Y es que Carpentier gusta de los rascacielos pero no cuando el ámbito donde están construidos es disonante (“Y los famosos rascacielos – a veces hermosos, cuando se les consideraba como unidades sin contexto–”), porque él busca la armonía entre el todo y la parte, a la vez que realiza una inversión a la lógica del capital: pone al hombre en el centro del objeto convirtiendo la ciudad en una extensión de él y no al revés. Concibe la arquitectura como expresión de la vida de sus habitantes, no como un objeto ajeno a ellos. Por ejemplo, véase cómo la edificación en la descripción del altiplano mexicano se valora en función de lo que le rodea:

Este paisaje del altiplano mexicano me resultaba un paisaje esculpido, porque no solamente se me mostraban esculpidas las montañas sino también los magueyes que hasta sus faldas se alineaban, a veces, con lógica de líneas vectoriales, alzando su individualidad de plantas regidoras de la ordenación de sus propias hojas, de la administración de sus propias savias, con uniforme majestad de esculturas alineadas, cuyos brazos, de puntas a entronque, también –como las montañas– observaban relaciones precisas con la triangularidad horizontal y vertical de los ámbitos visibles (...) (Carpentier, 1978: 2004, 66-67).

Las montañas se encuentran en equilibrio con los árboles que les circunvalan, pero, sobre todo, el espacio es visible<sup>19</sup>. Carpentier aspira a buscar un orden a partir de su procedencia fragmentada y, al tomar como opción el exilio, o el error, como condición intelectual del pensamiento, el escritor se ve obligado a confrontarse con las culturas extranjeras que se ponen a su paso. El encuentro no es difícil pero no puede ignorarse. Producto de ese encuentro –en tanto que implica una relación de semejanzas y diferencias– es que se genera el espacio. La narrativa de Carpentier es la descripción de tal espacio. Los

---

<sup>19</sup> Ahora, bien la visibilidad únicamente es para el narrador que observa el espacio en tiempo presente. Los nativos se presentan como seres que ya no están ahí, pero que la construcción de su ciudad es extensión de ellos, de sus manos: “Esas montañas que contemplaba yo eran Objetos: objetos que, en escala gigantesca, equivalían a los ready-made de Marcel Duchamp. Montañas ready-made que, al quedar fijadas en el estilo final de un arrugamiento planetario, habían quedado allí, asidas de manos...” (Carpentier, 1978: 2004, 66).

lugares narrados poco o nada tienen que ver con la América Latina física, paisajista<sup>20</sup>; sus descripciones no versan sobre ella, son el relato de sus reflexiones que aspiran a reforzar ese espacio de semejanzas y diferencias. El discurso que acompaña la creación de los espacios es una justificación de sus postulados estéticos e ideológicos. En esos espacios no hay ventanas, y si las hay miran en dirección al escritor. Carlos Fuentes precisa que el barroco –como estrategia política estética– pretende llenar un espacio que aspira a ser una propuesta para el mundo que el creador intenta representar, pero no es el mundo que representa, por lo que en ningún caso es narración<sup>21</sup>. De manera que el espacio no tiene una función narrativa en la novela de Carpentier, más bien es un lugar que atestigua la reflexión. En ese espacio, el interlocutor tiene poca participación.

Antes de continuar profundizando sobre la participación del lector en la construcción del espacio y el sitio que éste ocupa en el relato, conviene exponer sobre una observación que Roland Barthes hizo sobre las diversas tipologías del escritor. En el ensayo *Écrivains y Écrivants* (1964), Barthes plantea la existencia de dos tipos de escritores<sup>22</sup>: el *écrivain* y el *écrivain*<sup>23</sup>. Básicamente se refiere a los intelectuales que escriben –y forman parte de un círculo político– y a aquellos que no necesariamente son intelectuales pero que ejercen la actividad literaria, los simples novelistas. Barthes evita utilizar la palabra intelectual ya que su

---

<sup>20</sup> Luis Harss escribe sobre Carpentier: “América, para Carpentier, es un conjunto de paisajes mentales más o menos invariables que determinan un estilo de la vida” (Harss, 2012: 73).

<sup>21</sup> “El barroco, nacido del hambre de espacio, no es base de narración, no es historia en los dos sentidos –cronología sucesiva o imaginación combinatoria; pasado como tal y pasado como presente; hecho registrable y evento continuo– si no es, por todos estos motivos, tiempo. Tanto en Europa como en América, el arte del barroco aparece como la conciliación –abrupta a veces, destilada otras; de estas contradicciones–. El barroco europeo salva al Sur católico de la contingencia dogmática y ofrece una salida voluptuosa. El barroco americano salva el mundo conquistado del silencio y le ofrece una salida sincrética y sensual” (Fuentes, 2011: 57-58).

<sup>22</sup> Más que una tipología del escritor, Barthes realiza un análisis de la actitud de aquél que escribe en relación a la literatura, el lenguaje: “(...) sin prejuicio de no tener en cuenta para esta comparación más que una única referencia: la del material que tiene en común, la palabra” (Barthes, 2002: 202).

<sup>23</sup> Sobre el *écrivain* Barthes dice: “ (...) el *écrivain* concibe la literatura como fin, el mundo se la devuelve como medio: y en esta decepción infinita, el *écrivain* reencuentra el mundo, un mundo por otra parte extraño, puesto que la literatura le representa como una pregunta, nunca, en definitiva, como una respuesta (...) para el *écrivain*, escribir es un verbo intransitivo; la consecuencia es que ella nunca puede explicar el mundo, o, al menos, cuando finge explicarlo, sólo es para hacer retroceder más la ambigüedad: la explicación fijada en una obra (trabajada), se convierte inmediatamente en un producto ambiguo de lo real, al que está ligada con distancia; en suma, la literatura es siempre irrealista, pero su mismo irrealismo es el que le permite a menudo formularse buenas preguntas al mundo...sin que estas preguntas puedan nunca llegar a ser directas: partiendo de una explicación teocrática del mundo (...)” (Barthes, 2002: 203, 204). Los *écrivains* son intelectuales que usurpan la función del escritor: “hombres que se apropian la lengua con fines políticos (...)” (Barthes, 2002: 202). En cuanto al *écrivain* explica: “los «*écrivains*», por su parte, son hombres transitivos; plantean un fin (dar testimonio, explicar, enseñar) cuya palabra no es más que un medio; para ellos, la palabra soporta un hacer, no lo constituye (...) la palabra del «*écrivain*» sólo puede ser producida y consumida a la sombra de las instituciones que tiene, en su origen, una función totalmente distinta a la de hacer valer el lenguaje: la Universidad, y, accesoriamente, la Investigación, la Política, etc.” (Barthes, 2002: 206, 208).

uso se volvió demasiado complejo<sup>24</sup>, por lo que juega con los términos de *écrivain* y *écrivain*. Para una mayor claridad se llamara a este último narrador y al primero intelectual político. Si se ha de clasificar a Carpentier se diría que en sus posturas estéticas se mezclan ambas funciones<sup>25</sup>. Carpentier tiene un proyecto político previo al desarrollo de toda su narrativa (el nombre de ese plan lleva por título realismo maravilloso). Pretende que a través de su literatura se materialice tal proyecto<sup>26</sup>, eso lo convierte en un intelectual pero, por otra parte, tiene rasgos de narrador, pues le da mucha importancia al *idiolecto*<sup>27</sup>. En relación a este término, Barthes señala que en los textos de los narradores pueden distinguirse dialectos mas no estilos<sup>28</sup>. Idea que explica las razones de por qué Carpentier afirmaba que el barroco de sus novelas no era un estilo sino una pulsión creadora, un espíritu<sup>29</sup>. Por lo tanto, se debe

---

<sup>24</sup> Los trabajos de Gramsci que centran su pregunta en qué es un intelectual dieron pie a extender el término. Al menos así lo entiende Edward Said: “el análisis social que hace Gramsci del intelectual como una persona que lleva a cabo una serie de funciones en la sociedad se atiene mucho más a la realidad que a las ideas de Benda, de manera especial en este trecho final del siglo XX en que muchas profesiones nuevas –locutores de radio, profesionales con titulaciones universitarias, analistas informáticos, abogados deportivos y de los medios de comunicación, consultores de dirección y gestión, expertos en política, asesores de gobierno, autores de informes de mercado y, naturalmente, todo el abanico del moderno periodismo de masas– han justificado la visión de Gramsci” (Said, 2007:28).

<sup>25</sup> Barthes plantea que se pueden asumir los dos papeles: “El «*écrivain*» participa de sacerdote, el «*écrivain*» de clérigo; la palabra del uno es un acto intransitivo (es decir, en cierto modo un gesto), la palabra del otro es una actividad (...) Actualmente, cada participante de la *intelligentsia* tiene en él los dos papeles, encarnando mejor o peor el uno o el otro: hay *écrivains* que tiene bruscamente comportamientos, impaciencia de *écrivains*; y hay *écrivains* que se elevan hasta el teatro del lenguaje” (Barthes 2002: 207, 209).

<sup>26</sup> Para Carpentier el escritor debe tener un papel en América Latina, que es: “Conocer técnicas ejemplares para tratar de adquirir una habilidad paralela, y movilizar nuestras energías en traducir América con la mayor intensidad posible: tal habrá de ser siempre nuestro credo por los años que corren –mientras no dispongamos, en América de una tradición de oficio” (Carpentier, 1931: 1981, 57)

<sup>27</sup> Todorov y Ducrot definen el idiolecto así: “Este término nombra la manera de hablar propia de un individuo, considerada en lo que tiene de irreductible a la influencia de grupos a que pertenece ese individuo (...) cuando se ve en la lengua un intento de imitar el pensamiento, no puede ignorarse que la creación proviene de la misma actitud humana que está en el origen de toda lengua” (Todorov y Ducrot, 2006: 74). Por su parte, Barthes define al idiolecto de la siguiente manera: “El lenguaje en tanto hablado por un solo individuo (...) O bien, «el juego completo de los hábitos de un solo individuo en un momento dado» (Ebeling) (...) rescataremos de él –del concepto de idiolecto– su utilidad para designar las realidades siguientes: 1) el lenguaje del afásico, que no entiende a otro, no recibe un mensaje conforme a sus propios modelos verbales, porque este lenguaje resulta entonces un idiolecto puro (Jakobson); 2) El «estilo» de un escritor, por más que el estilo esté siempre impregnado de ciertos modelos verbales surgidos de la tradición, es decir, de la colectividad; 3) se puede, finalmente, ampliar la noción y definir el idiolecto como un lenguaje de una comunidad lingüística, es decir, de un grupo de personas que interpretan de la misma manera los enunciados lingüísticos, y el idiolecto correspondería entonces (...) el término de «escritura» (Barthes, 2009a: 36-37).

<sup>28</sup> Sobre el idiolecto, Barthes señala que en los textos de los narradores pueden distinguirse dialectos mas no estilos: “El «*écrivain*» no ejerce ninguna acción técnica esencial sobre la palabra; dispone de un escribir común a todos los «*écrivains*», una especie de «Koiné» en la que indiscutiblemente es posible distinguir dialectos (por ejemplo, marxista, cristiano, existencialista), pero muy pocas veces estilos. Pues lo que define al «*écrivain*» es que su proyecto de comunicación es ingenuo: no admite que su mensaje se vuelva y se cierre sobre sí mismo, y que en él pueda leerse, de un modo diacrítico, algo distinto de lo que él quiere decir (...) Considera que su palabra pone fin a una ambigüedad del mundo, que instituye una explicación irreversibles” (Barthes, 2002: 207).

<sup>29</sup> Carpentier no admitía que el barroco de su prosa fuera tipificado como estilo: “También se ha tratado de definir el barroco como un estilo, se le ha querido encerrar en un ámbito determinado, en el ámbito de un estilo (...) lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de

interpretar el espíritu barroco más como un idiolecto (una escritura subjetiva) que como un estilo. Debido a esta amalgama de funciones (la aspiración política del escritor y su escritura particular) se puede decir que el realismo maravilloso es su proyecto político –aunque no tuviera tras de sí una infraestructura institucional–, y el espíritu barroco es la forma en que se le da salida a ese proyecto.

Barthes afirma que en el lenguaje del escritor político hay dos elementos que son importantes: la idea del hombre comprometido con una causa política y que su escritura deviene en un acto que testifica su compromiso político<sup>30</sup>. La militancia de la que habla Barthes no se refiere únicamente a pertenecer a un partido u organización similar. La militancia en literatura es más bien un lenguaje de presencia<sup>31</sup>, un “yo” pero que no se cuestiona a sí mismo, o por lo menos los lectores no son partícipes de ese cuestionamiento. El lenguaje de ese “yo” es posterior al cuestionamiento, es decir, es un “yo” que enuncia. En cada palabra y relato del moralista están el hecho –el punto de partida del relato o lo que versa la narración– y esa idea de lo que debería ser el hecho. El intelectual suprime el trayecto y ambos aspectos, el hecho y el deber ser del hecho, se superponen.

Barthes también plantea la idea de que el intelectual cree que él representa a una mayoría, de que sus textos son una especie de proclama<sup>32</sup>. En otras palabras, los intelectuales se presentan ante la sociedad como autoridad, la escritura es su comunicado. Carpentier, al presentarse como intelectual y ser su escritura exhibida como parte de su pregón, intentaba hacerse autoridad, fundar una jerarquía literaria en América. Tal actitud constituye el punto de salida de su reflexión en torno a la creación de un lenguaje especial que definiera a América

---

toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literaria como plásticas, arquitectónicas o musicales; y nos da una imagen muy acertada cuando dice que existe un espíritu barroco, como existe un espíritu imperial” (Carpentier, 1975: 1981, 113).

<sup>30</sup> “La expansión de los hechos políticos y sociales en el campo de la conciencia de las Letras produjo un tipo nuevo de escribiente, situado a mitad de camino entre el militante y escritor, extrayendo del primero una imagen ideal del hombre comprometido, y del segundo la idea de que la obra escrita es un acto. Al mismo tiempo en que el intelectual sustituye al escritor, nace en las revistas y en los ensayos, una escritura militante enteramente liberada de estilo, y que es como un lenguaje profesional de la «presencia» (...)” (Barthes, 2005: 33).

<sup>31</sup> Carpentier, en una conferencia en 1967, hablaba así sobre que el papel social del novelista dejando ver que el compromiso del escritor debe limitarse al lenguaje: “Y me pregunto ahora si la mano del escritor puede tener una misión más alta que la de definir, fijar, criticar, mostrar el mundo que le ha tocado en suerte vivir. Naturalmente, para ello hay que entender el lenguaje de ese mundo. Y esto plantea una vez más el problema que yo delineaba al comienzo de esta charla: ¿qué idioma es inteligible, hoy, al escritor? Un lenguaje sobre el cual ejerce cierto influjo, un lenguaje que sigue siendo claro, que le es todavía perfectamente legible” (Carpentier, 1967: 1981, 45).

<sup>32</sup> “El carácter común de esas escrituras intelectuales es que aquí el lenguaje, de lugar privilegiado, tiende a devenir el signo autosuficiente de compromiso. Alcanzar una palabra cerrada por el empuje de todos aquellos que no hablan, es afirmar el movimiento de una elección, sostener esa elección; la escritura se transforma aquí en la firma que se pone debajo de una proclama colectiva (que por lo demás uno no redactó)” (Barthes, 2005: 33).

Latina, pero donde alcanza su máxima marca y condensa lo esencial de su arenga es en el prólogo de *El reino de este mundo*.

El texto había sido publicado antes que la novela, en 1948, en un periódico de Caracas<sup>33</sup>. En él, Carpentier define el lenguaje, el idiolecto, que desarrollaría en sus novelas, y que denominaría luego como realismo maravilloso:

Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo un recuento de sus cosmogonías (...) Y sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso? (Carpentier, 1949: 2010, 12, 14).

Adviértase, en primer lugar, que su postulado no se concentra en un lugar específico, el Caribe, sino que se extiende al continente; Carpentier está tratando de llegar a una comunidad más amplia. En segundo lugar, la tarea que pretende llevar a cabo aún no se ha realizado (“lugar donde todavía no ha terminado de establecerse un recuento de sus cosmogonías”), por lo tanto, él es el único legitimado para realizarlo, en tanto es el primero y el que se ha dado cuenta de la carencia<sup>34</sup>. Es, además, un discurso que pretende orientarse al devenir. En tercer lugar, Carpentier confiesa el papel que ocupa el espacio en su narrativa –la historia no se puede situar en Europa–. La búsqueda del lugar donde ubicar la narración es lo que genera el espacio. A la larga, esa búsqueda no sólo se vuelve señal de identidad sino del lenguaje. Y en cuarto lugar, entiende que por muy irreal que parezca el espacio –Carpentier insiste en que es “tan real”<sup>35</sup>–, este lenguaje tiene el suficiente valor para ser pedagógico, enseñado a muchos, es decir, Carpentier se propone como el intelectual por antonomasia de la región.

---

<sup>33</sup> González, 2004: 153.

<sup>34</sup> “Es cierto –me enorgullezco de ello– que tuve una temprana visión de América y del porvenir de América” (Carpentier, 1975: 1981: 84).

<sup>35</sup> Es curioso que Carpentier haya previsto que el lenguaje que proponía desarrollar pudiera ser criticado como “irreal”, “inverosímil”, tal y como se deduce de la expresión “y que es tan real”. Es como si Carpentier sospechara que en tanto su escritura era política, es decir, respondía a una coyuntura, corría el riesgo de que con el paso del tiempo su narrativa se volviera “inverosímil” y obsoleta, no ser representativa de América. Inteligentemente atribuye este rasgo como la característica de su escritura, y de América. Barthes, analizando la escritura política gestada durante la Revolución francesa, dice: “lo que hoy parece exageración era entonces la medida de la realidad. Esta escritura que tiene todos los signos de la inflación fue una escritura exacta: nunca el lenguaje fue menos inverosímil y menos impostor. Ese énfasis no era solamente la forma moldeada sobre el drama; era también su conciencia” (Barthes, 2005: 29).

A pesar de que el lenguaje de su escritura parezca dirigirse únicamente a un auditorio, Carpentier se enfoca a un auditorio más basto: América. Dentro de esa pluralidad que es América, Carpentier desea ser vanguardia y busca el reconocimiento. Es él quien descubre América y su lenguaje, así que es él mismo quien se encuentra en mejor posición para ser conciencia, porque es el descubridor<sup>36</sup>:

Ellos comprenden el lenguaje [habla de los escritores] de las masas de hombres de su época. Están pues en capacidad de comprender ese lenguaje, de interpretarlo, de darle una forma –sobre todo eso, darle una forma – ejerciendo una suerte de chamanismo, es decir, de puesta en lenguaje audible de un mensaje que, en su origen, puede ser titubeante, informe, apenas enunciado y que llega al intérprete, al mediador, por bocanadas, por arranques, por aspiraciones (...) Yo creo en esto, en esta comprobación de la presencia, en este señalamiento de la actividad, se encuentra en nuestra época el papel del escritor. (Carpentier, 1967: 1981, 47).

Uno de los pilares en los que Carpentier fundamenta la autoridad del arquetipo del escritor que propone es en el conocimiento de la historia: “¿Qué lenguaje es ése? El de la historia que se produce en torno a él, que se construye en torno a él [se refiere al lenguaje], que se crea alrededor de sí, que se afirma en derredor suyo” (Carpentier, 1967: 1981, 45). Casi todas sus novelas parten o tiene algún contacto con un hecho histórico: *El siglo de las luces* con la Revolución francesa, *El recurso del método* con las dictaduras militares que aquejaron a América a finales del siglo pasado, *El reino de este mundo* con la Revolución haitiana, *El concierto barroco* y *El arpa y la sombra* con el descubrimiento y la conquista de América, *La consagración de la primavera* con la Guerra Civil española y la Revolución cubana. Pero el hecho de que sus novelas tengan algún contacto con un suceso histórico no significa que su discurso tenga como objetivo la descripción de un hecho histórico; éste sólo aporta credibilidad al relato. Carpentier busca el vacío de la historia para enlazar su texto. Así pues, no se puede afirmar que su auditorio es universal<sup>37</sup>, pues lo que intenta hacer es que su forma de escribir sea referencia para los escritores hispanoamericanos, es a ellos a quien se dirige, por lo tanto, se ha de concluir que está hablando para un auditorio élite<sup>38</sup>, es un escritor

---

<sup>36</sup> Barthes dice de la escritura política: “Esta escritura que tiene todos los signos de la inflación fue una escritura exacta: nunca el lenguaje fue menos inverosímil y menos impostor. Ese énfasis no era solamente la forma moldeada sobre el drama; era también su conciencia” (Barthes, 2005: 29).

<sup>37</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca escriben sobre la relación entre los auditorios élites y universales: “El auditorio de élite sólo encarna el auditorio universal para aquellos que le reconocen este papel de vanguardia y de modelo. Para los demás, en cambio, no constituirá más que un auditorio particular. El estatuto de auditorio varía según las consideraciones que se sustentan” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 76).

<sup>38</sup> Que este llamado tuviera eco o no en la generación posterior de escritores es otra discusión. Posteriormente, muchos escritores del llamado boom reconocieron cierta influencia de Carpentier. El realismo mágico y el realismo maravilloso llegaron a ser casi sinónimos, aunque según el biógrafo de García Márquez,



que escribe para escritores. El llamado que les hace se reconoce a través de la construcción de espacios en sus novelas. Éstos no tienen una función narrativa en las tramas, tampoco reflejan un paisaje, un lugar, sino que atestiguan una reflexión. Los espacios reciben el nombre de América Latina, de ahí que más que un sitio, América es producto de la especulación del escritor.

## 1.2. Stendhal y las emociones

Teniendo este apartado la finalidad de analizar los valores que subyacen en el discurso, llama la atención que Stendhal haya situado las emociones, los sentimientos, en el centro de su obra, cuando es el interés material lo que parece mover a la sociedad moderna. En las sociedades contemporáneas quizás pueda existir un discurso amoroso pero, al igual que el discurso religioso, quedan relegados a un sitio donde lo ideológico es atenuado por lo políticamente correcto. En la medida en que las sociedades se sofistican y las necesidades materiales se satisfacen las emociones dejan de importar. Si bien éstas no son capaces de colmar las carencias económicas, su mala gestión puede amenazar la vida pública. Más recientemente que Stendhal, el escritor Yukio Mishima basó su feroz crítica a la modernidad occidental haciendo apología de las emociones<sup>39</sup>. Que Stendhal haya planteado las emociones como si se estuviera hablando de una guerra, o al nivel de un tratado político que nada tiene que envidiar a los escritos de Maquiavelo, confirman que su discurso desde el lejano mil ochocientos sigue siendo válido para la vida contemporánea. Si la ventana que permite adentrarse en el discurso de Alejo Carpentier fueron las descripciones acerca de los espacios, en Stendhal son los sentimientos, y ese será el punto de partida para analizar el auditorio al que se está dirigiendo.

---

éste, a la edad de treinta y cuatro años, apenas conocía de la literatura de Carpentier: “Es interesante señalar que, al parecer, García Márquez no tenía noticia de uno de los más grandes novelistas latinoamericanos del siglo XX —se refiere a Juan Rulfo—. Había llegado a 1961, con treinta y cuatro años, sabiendo de veras muy poco acerca del continente o de la literatura que allí se cultivaba. Para entonces, la novísima hornada de la ficción latinoamericana que se conocería como el “Boom” había iniciado ya su andadura, pero en una fecha tardía no conocía aún a ninguno de los escritores que en breve serían sus coetáneos y colegas, sus amigos y rivales; y, por descontado, tampoco había leído muchas de las obras de sus precursores fundamentales: el brasileño Mario de Andrade, el cubano Alejo Carpentier, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el mexicano Rulfo o el peruano José María Arguedas” (Martin, 2009: 314).

<sup>39</sup> Es posible advertir la influencia de Stendhal en la tetralogía de Mishima, *el Mar de la fertilidad* (1964-1970). Uno de sus protagonistas principales, Kiyoaki Matsugae, al igual que los personajes stendhalianos, se rebela contra la sociedad justificando su vida en función de las emociones: “Había decidido que sus preciosas manos blancas jamás se ensuciarían ni sufrirían callos. Deseaba ser como una bandera en cada ráfaga de viento. Lo único que le parecía válido era vivir para las emociones, morir sólo para resucitar, mermando o subiendo sin dirección ni propósito” (Mishima, 1984: 17).

Stendhal tiene en cuenta al lector en todo momento, el escritor busca constantemente una conexión con él. En *Le Rouge et le Noir* la advertencia y el primer capítulo están escritos para delimitar al auditorio al que se pretende dirigir, y no tanto en función del desarrollo del relato. Lo hace, además, mediante una opinión tendenciosamente política:

Dans le fait, ces gens sages y exercent le plus ennuyeux despotisme; c'est à cause de ce vilain mot que le séjour des petites villes est insupportable pour qui a vécu dans cette grande république qu'on appelle Paris. La tyrannie de l'opinion, et quelle opinion! est aussi bête dans les petites villes de France, qu'aux Etats-Unis d'Amérique (Stendhal, 1830:1958, 12).

Estas palabras adelantan las señas de identidad de la estética de Stendhal, y que se repetirán en todos sus relatos: el valor del individuo en contra de las mayorías –la opinión de éstas son estúpidas/*bêtes*–. La referencia a la tiranía de la opinión mayoritaria y a los Estados Unidos indican un elemento intertextual importante a tomar en consideración: la relación entre el individuo y la sociedad. En ese entonces, Estados Unidos comenzaba a erigirse como baluarte de la modernidad y la democracia de la época, constituía una alternativa a la inestabilidad de los sistemas políticos europeos. No es extraño que cinco años después de la publicación de *Le Rouge et le Noir*, Alexis de Tocqueville publicará el tomo primero de *De la démocratie en Amérique* (1835). Tocqueville fundamentó su tratado a partir de una pregunta que bien se hubieran planteado Chateaubriand y Stendhal: si la igualdad es inevitable qué efectos tendrá sobre la libertad, el valor aristocrático por excelencia<sup>40</sup>. Esta relación de autores ofrece una primera aproximación sobre el auditorio al que no se está dirigiendo Stendhal: las mayorías sociales.

A Stendhal le preceden escritores como Madame de Staël, Benjamin Constant, Étienne Pivert de Senancourt, y el más destacable, François René de Chateaubriand. Tomando como referencia las categorías históricas con las que Javier del Prado Biezma analiza la literatura francesa del siglo XIX (*Historia de la Literatura Francesa*, 1994), Chateaubriand formaría parte del llamado Realismo romántico autobiográfico, cuyas características principales son: la sensación de fragilidad del ser, el ensimismamiento ontológico, la no profesionalización de la escritura<sup>41</sup> y el cultivo del ensayo en la misma tradición de Rousseau<sup>42</sup>. Las señas

---

<sup>40</sup> “Tocqueville (...) Se pose dès lors la question primordiale: si la marche vers l'égalité est inévitable, quels effets aura-t-elle sur la liberté, valeur aristocratique par excellence?” (De Beaumarchais y Couty (eds.), 2003: 338).

<sup>41</sup> Son escritores que desprecian la mercantilización del arte asociado con el cambio de ciclo económico, con la caída del feudalismo y la popularización de la clase industrial y la burguesía.

<sup>42</sup> Javier del Prado, en relación con este período comenta: “Existe un primer Romanticismo que nos llevaría de los años anteriores a 1800 hasta 1820. Su estructura profunda está determinada por la herencia filosófica del siglo XVIII, actualizada en Historia y en crisis social por la Revolución. La precariedad inmanente

características de Chateaubriand se resumen en pensar con el sentimiento y la conciencia estética racial<sup>43</sup>. Chateaubriand vive en una época política y socialmente convulsa, particularmente el período comprendido entre la revolución francesa de 1789 y el golpe militar de Napoleón en 1799, pasando por la revolución parisina de 1830. Ante la imposibilidad de encontrar una respuesta política a esa coyuntura, Chateaubriand se refugia en el individuo<sup>44</sup>, en su mismidad, pues interpreta estos eventos desde una visión étnica, cultural<sup>45</sup> y no política. Heredero de esa generación, Stendhal retoma el desencanto por las mayorías, aunque reniega de la visión étnica-política de Chateaubriand concentrada en la figura del narrador<sup>46</sup>. De hecho, esta visión le genera una relación especial con el género autobiográfico, tal y como puede percibirse en los juego de palabras –egoísmo y egotismo– de sus memorias, o en el disimulo de su autobiografía con la ficción. Aún así, Stendhal arrastra los mismos problemas ontológicos que Chateaubriand.

---

al hombre es su tema favorito –desarrollado por un sinfín de metáforas; el ensimismamiento ontológico constituye una actitud frente a la existencia y a la escritura; una escritura de hombres que se sienten autores profesionales en escaso grado, y que escriben en prosa: ensayos, dentro de la tradición roussoniana, y novelas autobiográficas. Por la profunda incidencia que tienen estas novelas en la aprehensión de la realidad histórico-social, aunque sea en negativo, las hemos catalogados dentro de Realismo romántico autobiográfico: necesario punto de arranque de todo edificio narrativo del siglo XIX...” (Del Prado (ed.), 2009: 811).

<sup>43</sup> En relación con Chateaubriand, Javier del Prado escribe: “En medio, o a lo largo, de esta itinerancia, dos elementos ofrecen permanencia y fijan el yo en su devenir: una formación filosófica que enraíza su modo de pensar con sentimiento en el naturalismo panteísta de Rousseau, y una conciencia estética racial que busca su asentamiento histórico en las realizaciones artísticas y morales del cristianismo (*Génie du christianisme*, 1802) y en la epopeya en prosa *Los mártires* (*Les martyres*, 1909) Nuevo conflicto dialéctico en el interior mismo de la estructura profunda del yo: una formación que se instala en la inmanencia ontológica y que se resuelve en conciencia espiritual cristiana gracias a las aportaciones míticas de la raza –Francia– y las aportaciones reales del arte –la arquitectura gótica en particular” (Del Prado (ed.), 2009: 823).

<sup>44</sup> Chateaubriand escribe en sus *Mémoires d'outre-tombe* (1849-1850) que la única manera de vencer a la historia es centrándose en sí mismo. Al mismo tiempo, relata su desencanto por la monarquía: “El Imperio, sin embargo, se ha precipitado en el abismo; sus inmensas ruinas se ha desplomado sobre mi vida, como esas ruinas romanas derribadas sobre el lecho de un arroyo ignorado. Pero poco importan los acontecimientos para quien no da cuenta de ellos: algunos años desprendidos de la mano del Eterno harán justicia a todos estos ruidos de hoy con un silencio sin fin. El libro anterior fue escrito bajo la agonizante tiranía de Bonaparte, a la luz de los últimos destellos de su gloria; este lo empiezo a escribir bajo el reinado de Luis XVIII. He visto de cerca a los reyes y mis ilusiones políticas se han desvanecido, al igual que las dulces quimeras cuyo relato continuó” (Chateaubriand, 1849: 2010, 113).

<sup>45</sup> Javier del Prado, en su análisis de René de Chateaubriand, dice: “Desde el punto de vista político, sin ser un gran noble y sin poseer una gran fortuna (su familia no es muy rica y él es un segundón), asumirá la Revolución francesa más que como mal político como un desastre étnico respecto a la nación francesa, configurada históricamente sobre los dos ejes de la monarquía feudal (paradigma simbólico del heroísmo occidental) y de la Francia cristiana (centro simbólico, para tantos franceses, incluso ateos, de la Cristiandad): un espacio antropológico, étnico y cultural sin el que no se puede comprender Occidente” (Del Prado (ed.), 2000: 186-187).

<sup>46</sup> En el análisis sobre Stendhal y su relación con Chateaubriand, Tzvetan Todorov dice: “Su blanco favorito, más todavía que Rousseau, es Chateaubriand: «Nunca he encontrado nada que apeste tanto a egotismo, a egoísmo, a pura afectación e incluso a fanfarronería sobre presuntos peligros en la mar que el comienzo del segundo volumen de París a Jerusalén, que he abierto esta mañana para hacerme una idea del talento de Chateaubriand. En lugar de dar a conocer al país, dice yo y lleva a cabo pequeñas audacias estilísticas(...)». Por eso en esta valoración sobre Chateaubriand sustituye el egotismo, que se convertirá en un término neutro, por egoísmo, que es claramente negativo” (Todorov, 2011: 186).

Las primeras páginas de *Le Rouge et le Noir* no sólo atestiguan algunas posiciones ideológicas del escritor, también manifiestan el tránsito entre la literatura autobiográfica y lo que posteriormente se ha llamado el grado cero de la escritura<sup>47</sup>. La prosa de Stendhal refleja –en medio de esos dos extremos– ese paso. Javier del Prado afirma que las reformas educativas durante la época de Napoleón elevaron los niveles de acceso a la cultura, lo que generó un cambio en la forma de escribir y de publicar. Las novelas dejaron de imprimirse en lujosos libros encuadernados de piel, y el folletín se hizo más popular, lo que conllevó, como consecuencia, la focalización de la narración en un personaje singular (que condensaba los deseos y aspiraciones del lector), relajando el nivel de las técnicas de narración y del discurso<sup>48</sup>. Stendhal cumple tales preceptos. En el *Le Rouge et le Noir*, Julien Sorel es un campesino procedente de un pequeño pueblo del Franco-Condado –esto indica la intención del escritor de conectar con el lector medio u otorgarle valor–, que recorre distintos estratos sociales; en primer lugar a través de los pequeños ricos y poderosos del pueblo, la familia Rênal; posteriormente en el seminario de Besançon como preparación previa a la gran capital; y, finalmente, en la residencia de La Mole en París, centro del poder y destino final del héroe. Como bien dice Javier del Prado, el lector del siglo XIX sentía curiosidad y placer de saber cómo era la vida de los aristócratas, ese mundo prohibido donde circulaba el poder<sup>49</sup>. Tal enfoque se encuentra también en *La Chartreuse de Parme*, donde se asiste a un recorrido por

---

<sup>47</sup> El grado cero es un término utilizado por Roland Barthes. En el análisis de relatos, específicamente en lo que se refiere al análisis paradigmático o eje paradigmático, el grado cero es aquel formado por una serie de campos asociativos –idea tomada de Saussure–. Cada campo es una reserva de términos virtuales que se actualizan en función del discurso. Las relaciones de asociación se basan en principios de oposición. Hay tres tipos de oposición: según su relación con el conjunto del sistema, con los términos de oposición y con su valor diferencial. Las relaciones que se basan según los términos de oposición pueden ser equipolentes o privativas. En las últimas existe lo que se denomina con el nombre de grado cero: “no es propiamente una nada (contrasentido, por lo demás, corriente) es una ausencia que significa; se llega aquí a un estado diferencial puro; el grado cero atestigua el poder de todo sistema de signos, que de esta manera hace sentido «con nada»: la lengua puede contenerse con la oposición de algo con nada” (Barthes, 2009a: 90). Cuando Barthes aplica este término a la escritura quiere decir que el texto está desprovisto de forma literaria, de artificio literario: “...en las escrituras neutras, llamadas aquí «el grado cero de escritura», se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la Literatura que tiende desde hace un siglo a transmutar su superficie en una forma sin herencia, sólo encontrara la pureza en la ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin Literatura” (Barthes, 2005: 15).

<sup>48</sup> “Tras Napoleón y las sucesivas repúblicas, la educación se generaliza, el pueblo accede a la lectura, y un horizonte nuevo se abre para el hecho literario: el destinatario ya no es el público “culto” y de condición económica más o menos elevada; el destinatario podrá ser todo aquél que sepa leer (...) La emergencia de un héroe, o de un personaje singular, que concite deseos y añoranzas del lector es, desde estos puntos de vista, esencial: el héroe debe ocupar un lugar privilegiado en esta narrativa, postergando las técnicas de la ficción y los metadiscursos” (Del Prado (ed.), 2009: 794).

<sup>49</sup> “La emergencia de las clases sociales bajas en el ámbito de la novela no es sólo un problema político que afecta a la recuperación romántica de los marginados; hay en ello, sin lugar a dudas, la influencia de un lector diferente que, si bien gusta adentrar su imaginación en ambientes aristocráticos con los que aliviar su frustración (mecanismo de Emma Bovary en la novela de Flaubert), también se recrea cuando ve que su mundo –incluso en la imitación del lenguaje– accede a los espacios sacralizados de la ficción” (Del Prado (ed), 2009: 794).

los pasillos de las cortes monárquicas de las naciones transalpinas. Por lo tanto, es posible decir que el lector es fundamental para Stendhal, sin embargo, esta bajada de intensidad de las técnicas narrativas y del discurso que exige la focalización del héroe<sup>50</sup> no es del todo armoniosa, es como si en la escritura de Stendhal existiera una tensión entre esa literatura autobiográfica centrada en el yo de las emociones –con la escritura de Chateaubriand en mente pero que Stendhal desprecia por su egocentrismo– y la literatura de masas. La prosa de Stendhal se debate entre esos dos polos, entre hacer narrativa sin caer en la autobiografía y encontrar la manera de escapar de la fuerza de los protagonistas de sus ficciones, es decir, que el texto no dependa del magnetismo que ellos ejercen. Wolfgang Kayser notó esa rigidez<sup>51</sup>:

En Stendhal se produjo una transición hacia la novela de espacio. Ya *Le Rouge et Noir* no puede leerse como simple novela de evolución. El protagonista tiene valor representativo en el espacio (es decir, dentro de un determinado sector del tiempo), y el sector del mundo casi tiene, a su lado, valor propio: *Chronique de 1830*, reza exclusivamente el subtítulo. Si esta novela se encuentra algo así como en la frontera de ambos géneros, *La Chartreuse de Parme* se inclina ya claramente en la novela de espacio: la evolución de Fabrice se convierte más bien en un medio auxiliar para revelar el gran mundo apasionado (Kayser, 1992: 487-488).

Desde el primer capítulo de *Le Rouge et le Noir* se aprecia que la descripción de Verrières no obedece a una típica exposición romántica<sup>52</sup>. Además del tono sarcástico en esa introducción, la irrupción de la fábrica en el paisaje de la Borgoña tiene como consecuencia una alteración en el espacio. La primera impresión es que la narración seguirá un ritmo

---

<sup>50</sup> A mayor nivel de intriga –más narratividad– es necesario repartir el protagonismo entre varios personajes.

<sup>51</sup> Al decir rigidez o tensión no se refiere a una valoración negativa de la escritura de Stendhal. Tampoco se contradicen los estudios históricos de Javier del Prado, al contrario, se constatan esas etapas que tan bien ha delimitado: un romanticismo que va de 1820 a 1850, iniciado por Alphonse de Lamartine con sus *Méditations poétiques* (1820 y 1823) y posteriormente con Chateaubriand; un romanticismo con conciencia política –Stendhal y Balzac– hasta desembocar en el naturalismo de Zola. Como la historia no funciona de manera rígida, se puede encontrar en todos estos escritores rasgos de más de un período. Se dice tensión porque existe un combate dialéctico de una generación con su precedente por sacudirse las influencias de éstos y formular los paradigmas propios de su tiempo. En ese sentido, Stendhal encarna mejor el tránsito en el que el romanticismo se mezcla con el realismo.

<sup>52</sup> Que sí existe en algunos pasajes, por ejemplo cuando Julien visita los bosques de Vergy. Esta escena sí es típica del romanticismo. El escritor sitúa a Julien sobre una roca inmensa desde donde puede contemplar el paisaje, quiere significar su valor moral al mismo tiempo que el protagonista está acompañado de la naturaleza, símbolo de lo intemporal: “Julien prenait haleine un instant à l'ombre de ces grandes roches, et puis se remettait à monter. Bientôt par un étroit sentier à peine marqué et qui sert seulement aux gardiens des chèvres, il se trouva debout sur un roc immense et bien sûr d'être séparé de tous les hommes. Cette position physique le fit sourire, elle lui peignait la position qu'il brûlait d'atteindre au moral. L'air pur de ces montagnes élevées communiqua la sérénité et même la joie à son âme (...) Julien, debout sur son grand rocher, regardait le ciel, embrasé par un soleil d'août. Les cigales chantaient dans le champ au-dessous du rocher, quand elles se taisaient tout était silence autour de lui. Il voyait à ses pieds vingt lieues de pays” (Stendhal, 1830: 1958: 70).

bucólico pero, de pronto, algo que no debería estar ahí irrumpe de improvisto en la armonía del paisaje:

La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté. Ses maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges s'étendent sur la pente d'une colline, dont des touffes de vigoureux châtaigniers marquent les moindres sinuosités. Le Doubs coule à quelques centaines de pieds au-dessous de ses fortifications, bâties jadis par les Espagnols, et maintenant ruinées (...) A peine entre-t-on dans la ville que l'on est étourdi par le fracas d'une machine bruyante et terrible en apparence. Vingt marteaux pesants, et retombant avec un bruit qui fait trembler le pavé, sont élevés par une roue que l'eau du torrent fait mouvoir. Chacun de ces marteaux fabrique, chaque jour, je ne sais combien de milliers de clous (Stendhal, 1830: 1958, 9-10).

Julien no hace acto de presencia en este primer capítulo, cede su protagonismo a la exposición del paisaje. Stendhal introduce la descripción de los muros, detalle que retomará con mayor atención en otros apartados de la novela<sup>53</sup>. Las descripciones que ocupan los muros y el jardín asociado al pequeño industrial, el señor de Rênal, advierten una de las futuras interpretaciones de la modernidad: el orden<sup>54</sup>. Los muros sirven de contención de la espontaneidad, primero en la naturaleza<sup>55</sup>:

Heureusement pour la réputation de M. de Rênal comme administrateur, un immense mur de soutènement était nécessaire à la promenade publique qui longe la colline à une centaine de pieds au-dessus du cours du Doubs (Stendhal, 1830: 1958, 12-13)

---

<sup>53</sup> “Les murs en terrasse qui soutiennent les diverses parties de ce magnifique jardin qui [el narrador está describiendo la casa del señor de Rênal], d'étage en étage, descend jusqu'au Doubs, sont aussi la récompense de la science de M. de Rênal dans le commerce du fer (...) En Franche-Comté, plus on bâtit de murs, plus on hérisse sa propriété de pierres rangées les unes au-dessus des autres, plus on acquiert de droits aux respects de ses voisins. Les jardins de M. de Rênal, remplis de murs, sont encore admirés parce qu'il a acheté, au poids de l'or, certains petits morceaux de terrain qu'ils occupent” (Stendhal, 1830:1958: 11).

<sup>54</sup> Siglos después de Stendhal, Zygmunt Bauman describe la sociedad moderna como una cultura de jardín: “La cultura moderna es una cultura de jardín. Se define como el diseño para una vida ideal y una perfecta administración de las condiciones humanas. Construye su propia identidad a partir de la desconfianza en la naturaleza. De hecho, se define a sí misma, a la naturaleza y a la diferencia entre las dos, por medio de la desconfianza endémica de la espontaneidad y su deseo vehemente de un orden mejor y necesariamente artificial” (Bauman, 1998: 120).

<sup>55</sup> Si el jardín ordenado en *Le Rouge et le Noir* sirve para significar la modernidad, en *La Chartreuse de Parme*, la belleza de la naturaleza es por lo contrario: no tiene orden, ni muros; véase la descripción del lago Como: “Le lac de Côme, se disait-elle, n'est point environné, comme le lac de Genève, de grandes pièces de terre bien closes et cultivées selon les meilleures méthodes, choses qui rappellent l'argent et la spéculation. Ici de tous côtés je vois des collines d'inégales hauteurs couvertes de bouquets d'arbres plantés par le hasard, et que la main de l'homme n'a point encore gâtés et forcés à rendre du revenu” (Stendhal, 1839: 1972, 44).

Y después en el ser humano. Es en el seminario de Besançon –preámbulo, microcosmo, de la gran ciudad de París<sup>56</sup>– donde Julien es encerrado y donde aprende que el éxito de su proyecto depende de la moderación y el ocultamiento de sus emociones:

Il faut avoir du courage, se dit notre héros, et surtout cacher ce que je sens (...) L'Hercule des temps modernes, c'est Sixte-Quint trompant quinze années de suite, par sa modestie, quarante cardinaux qui l'avaient vu vif et hautain pendant toute sa jeunesse (Stendhal, 1830: 1958, 177, 187).

De hecho, Besançon es identificado gracias a sus enormes muros:

Enfin il aperçut, sur une montagne lointaine, des murs noirs; c'était la citadelle de Besançon. Quelle différence pour moi, dit-il en soupirant, si j'arrivais dans cette noble ville de guerre pour être sous-lieutenant dans un des régiments chargés de la défendre!” (Stendhal, 1830: 1958, 168).

También, al interior de esa ciudad, en el seminario, es donde Julien es aislado:

Pour un pauvre diable comme moi, se dit Julien, sans protecteurs et sans argent, il n'y aura pas grande différence entre un séminaire et une prison (...) En arrivant au n° 103, c'était une petite chambrette de huit pieds en carré, au dernier étage de la maison, Julien remarqua qu'elle donnait sur les remparts, et par delà on apercevait la jolie plaine que le Doubs sépare de la ville (Stendhal, 1830: 1958, 173, 181-182).

Pero, tal y como dice Kayser, es en *La Chartreuse de Parme* donde la focalización del héroe se traslada al espacio. Si los muros dan una idea del aislamiento en que vive Julien sus últimos días, la prisión constituye para Fabrice una amenaza que le persigue constantemente, desvelando así la auténtica función de las prisiones: la anulación del individuo. Stendhal se toma su tiempo –prácticamente la mayor parte del inicio del capítulo XVIII– para describir con detalle el lugar donde permanecerá encerrado Fabrice: la torre Farnese, una ciudadela situada en el extrarradio de la ciudad.

Es también en *La Chartreuse de Parme* donde los personajes adquieren mayor autonomía con respecto del protagonista. En *Le Rouge et le Noir*, la señora de Rênal y Mathilde sirven como medio para ayudar al héroe a conseguir su cometido. Las relaciones que se establecen entre ellas giran alrededor de Julien. En *La Chartreuse de Parme* las

---

<sup>56</sup> Julien equipara los salones parisinos con el seminario: “Tout se sait, pensa Julien, ici comme au séminaire! (...) Il monta chez lui, brûla son manuscrit, et revint au salon. Les coquins brillants l'avaient quitté, il ne restait que les hommes à plaques” (Stendhal, 1830: 1958: 267).

relaciones no se centran exclusivamente en Fabrice<sup>57</sup>. Stendhal incorpora un tercer personaje, el conde Mosca, que si bien es cierto que auxilia a Fabrice en la realización de sus propósitos, existen como personaje independiente, y no en función de Fabrice. Al mismo tiempo, Mosca permite que Gina orbite más desligada de Fabrice, situación que posibilita que Gina gane en profundidad. En definitiva, las relaciones se vuelven mucho más complejas en *La Chartreuse de Parme* que en *Le Rouge et le Noir*, lo que obliga a profundizar en los rasgos psicológicos de cada uno de los protagonistas.

Si *La Chartreuse de Parme* no se corresponde del todo con la “teoría del espejo realista” (Del Prado (ed), 2009: 858), el artificio literario funciona mejor en las *Chroniques italiennes*, donde la historia se presenta con un significado literario y no histórico-real. Tal y como señala Roland Barthes, a partir de ese período la escritura ya no puede ser testigo de una época y asume la forma literaria como única opción<sup>58</sup>. Las largas introducciones que preceden a algunos de los relatos de las *Chroniques italiennes* tienen la función de ficcionalizar la historia, de comprometerse con la forma antes que con el objeto:

La première chose à faire, lorsque l'on veut connaître l'histoire d'Italie, c'est donc de ne point lire les auteurs généralement approuvés; nulle part, on n'a mieux connu le prix du mensonge, nulle part, il ne fut mieux payé (Stendhal, 1839 : 1952, 110).

De este modo, el narrador asume el papel de “traductor” de esa verdad, que ya no es historia real sino literaria. Ciertamente, el escritor como traductor ya estaba presente desde *Le Rouge et le Noir*: “Nous avons lieu de croire que les feuilles suivantes furent écrites en 1827” (Stendhal, 1830: 1958, 8), y con mayor intensidad en *La Chartreuse de Parme*. Todas estas intervenciones se hacen con la intención de prevalecer la forma literaria sobre el objeto, en

---

<sup>57</sup> Javier del Prado advierte que la dinámica amorosa en *La Chartreuse de Parme* no es igual que en *Le Rouge et le Noir*: “Una diferencia esencial opone las dos dinámicas: aquí los tres amantes morirán. Existe para ello una razón profunda: si bien Fabrice repite a la italiana, es decir, en ausencia de cinismo realista (su aparente cinismo es simple picaresca meridional) la figura de Julien Sorel, la correspondencia de los dos personajes femeninos no es exacta. Clélia recuerda, por el contexto nocturno en el que se desenvuelve, al personaje de la señora de Rênal y Gina al de Mathilde de La Mole, por su contexto palaciego y luminoso; ahora bien, Gina adopta de la señora de Rênal varios signos, entre otros el del espacio amoroso vivido desde una conciencia maternal. Clélia ha asumido muchos rasgos de Mathilde –su orgullo, su nerviosismo, la vibración de su cuerpo joven–, pero sigue anclada, también ella, en la nocturnidad mítica del espacio amoroso” (Del Prado (ed.), 2009: 858).

<sup>58</sup> “La Historia se presenta entonces ante el escritor como el advenimiento de una opción necesaria entre varias morales del lenguaje –lo obliga a significar la Literatura según posibles de los que no es su dueño. Veremos, por ejemplo, que la unidad ideológica de la burguesía produjo una escritura única, y que en los tiempos burgueses (es decir clásicos y románticos), la forma no podía ser desgarrada ya que la conciencia no lo era; y que por el contrario, a partir del momento en que el escritor dejó de ser testigo universal para transformarse en una conciencia infeliz (hacia 1850), su primer gesto fue elegir el compromiso de su forma, sea asumiendo, sea rechazando la escritura de su pasado” (Barthes, 2005: 12-13).



este caso de imponerse a los hechos históricos, y, también, para que el protagonista pierda centralismo.

No sólo la focalización del héroe va perdiendo intensidad en las novelas de Stendhal, sino que el discurso tiene mayor presencia<sup>59</sup>. En *Le Rouge et le Noir*, las opiniones políticas y filosóficas del narrador acompañan al lector desde el comienzo de la novela. A veces, el discurso en sí mismo sirve de distanciamiento del héroe. En otras ocasiones, Stendhal emplea al narrador para mostrar opiniones sobre la literatura y su función dentro de la sociedad. Finalmente, el discurso desempeña un papel significativo en la conclusión de la novela. El monólogo interior de Julien cuando está a punto de morir deja entrever el alegato del escritor y expone uno de los temas principales sobre los que se estructura el relato, que no es otro que los límites penales del crimen:

Ils ont raison, jamais les hommes de salon ne se lèvent le matin avec cette pensée poignante: Comment dînerai-je? Et ils vantent leur probité! et, appelés au jury, ils condamnent fièrement l'homme qui a volé un couvert d'argent parce qu'il se sentait défaillir de faim (...) Il n'y a point de droit naturel: ce mot n'est qu'une antique niaiserie bien digne de l'avocat général qui m'a donné chasse l'autre jour, et dont l'aïeul fut enrichi par une confiscation de Louis XIV. Il n'y a de droit que lorsqu'il y a une loi pour défendre de faire telle chose, sous peine de punition. Avant la loi il n'y a de naturel que la force du lion, ou le besoin de l'être qui a faim, qui a froid, le besoin en un mot... non, les gens qu'on honore ne sont que des fripons qui ont eu le bonheur de n'être pas pris en flagrant délit (Stendhal, 1830: 1958, 501, 502).

En *La Chartreuse de Parme* se vuelve a encontrar un discurso con la finalidad de recrear con mayor intensidad el carácter ficcional de la historia. Para ello, llama a su protagonista con el apelativo de “notre héros”, lo que hace más literario al personaje y le resta la carga autobiográfica que pudiese contener el relato. Asimismo, Stendhal utiliza el discurso para mostrar su conocimiento sobre las culturas meridionales, basadas predominantemente en ideas preconcebidas, ya que el escritor encarna lo italiano y lo español en contraposición de lo francés; el carácter ítalo-español condensa un ideal de alternancia que se constituye en oposición a lo que Stendhal desprecia del temperamento francés.

Al igual que en *Le Rouge et le Noir* sus opiniones políticas se filtran a través del discurso. Aunque en varias oportunidades Stendhal afirma que no es aconsejable introducir el discurso político en el relato él no respeta tal consejo, lo que hace pensar que su intención es la de dotar al texto de un carácter político. Así pues, el discurso se convierte en una

---

<sup>59</sup> Una crítica negativa que Balzac hace de *La Chartreuse de Parme* es que el relato utiliza más reflexiones que descripciones: “il ne fatigue pas de descriptions, il court au drame et y arrive par un mot, par une réflexion” (Balzac, 1840: 1972, 631).

justificación del escritor para con el lector, porque llegado a ese punto la novela se interrumpe, abandona el carácter de ficción para dar lugar a la política:

La politique dans une œuvre littéraire, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert, quelque chose de grossier et auquel pourtant il n'est pas possible de refuser son attention. Nous allons parler de fort vilaines choses, et que, pour plus d'une raison, nous voudrions taire ; mais nous sommes forcés d'en venir à des événements qui sont de notre domaine, puisqu'ils ont pour théâtre le cœur des personnages (Stendhal, 1839: 1972, 467-468).

En *Chroniques italiennes* Stendhal recurre con más frecuencias al discurso para mostrar su conocimiento sobre las repúblicas italianas del medioevo. Casi todos los relatos están precedidos de un largo discurso y son utilizados en momentos claves para comprender la lógica del texto, concretamente, el comportamiento de los personajes. En *Les Cenci*, particularmente, Stendhal necesita recurrir al él para poder explicar la figura del antihéroe. Sin el discurso resultaría difícil entender el personaje de François Cenci, ya que en una *nouvelle* el escritor no dispone de suficiente espacio para desarrollar un protagonista tan complejo.

De forma que no resulta sencillo encasillar a Stendhal en determinado movimiento literario. Su escritura es realista y romántica al mismo tiempo, puesto que transita entre la literatura autobiográfica de comienzos del siglo XIX y, al mismo tiempo, abre el camino para la escritura centrada en los hechos y los objetos; dando como resultado una novela que, como dice Roland Barthes, se transformará en el siglo XX en un problema del lenguaje<sup>60</sup>. Esto no significa que no exista en su escritura la focalización del héroe, ni que el discurso no sea comedido, pero al analizar su obra se constata la existencia de una evolución del típico relato del héroe, centrado en una sola acción, al de una novela de espacios; lo cual significa que Stendhal no se estaba dirigiendo al lector medio de mediados del siglo XIX<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> “Entonces, la escritura clásica estalló y la Literatura en su totalidad, desde Flaubert hasta nuestros días, se ha transformado en una problemática del lenguaje” (Barthes, 2005: 13).

<sup>61</sup> Eso explica la afirmación de Balzac de por qué *La Chartreuse de Parme* pasó desapercibida por la prensa y sugiere, en muchas ocasiones, la necesidad de un lector selecto para disfrutar de su lectura: “Aussi, le plus grand obstacle au renom mérité de M. Beyle vient-il de ce que *La Chartreuse de Parme*, ne peut trouver de lecteurs habiles à la goûter que parmi les diplomates, les ministres, les observateurs, les gens de monde les plus éminents, les artistes les plus distingués, enfin, parmi les douze ou quinze cents personnes qui sont la tête de l'Europe. Ne soyez donc pas étonnés que, depuis dix mois que cette œuvre surprenante a été publiée, il n'y ait pas un seul journaliste qui l'ait ni lue, ni comprise, ni étudiée, qui l'ait annoncée, analysée et louée, qui même y ait fait allusion. Moi, qui crois m'y connaître un peu, je l'ai lue pour la troisième fois, ces jours-ci: j'ai trouvé l'œuvre encore plus belle, et j'ai senti dans mon âme l'espèce de bonheur que cause une bonne action à faire” (Balzac, 1840: 1972, 626).

En la reseña que Balzac hiciera sobre *La Chartreuse de Parme*, el escritor menciona que entre sus dificultades para la recepción de la novela se encuentra el estilo<sup>62</sup>. Cuando señala que el estilo de Stendhal es parecido al de Diderot<sup>63</sup>, en el fondo lo está relacionando con escritores románticos de comienzos del siglo XIX, particularmente con Chateaubriand. Los escritores de principios de mil ochocientos gustaban de escribir ensayos en prosa a semejanza de Rousseau y Diderot, y tenían más agudeza en este género que en el de la narrativa<sup>64</sup>. A sí mismo, miraban la literatura de forma no profesional<sup>65</sup>. Balzac afirma que la debilidad de la novela de Stendhal se materializa en que su forma tiene fuerza únicamente en el pensamiento y no en el lenguaje –es el pensamiento el que sostiene al lenguaje–, además de ser incorrecto gramaticalmente –demasiados *c'est*, algunos *ce que* y *que*–, situación que podrían cansar al lector. Es como un viaje en un carruaje mal ensamblado sobre uno de los caminos de Francia, dice Balzac<sup>66</sup>. Como puede observarse, Balzac, al contrario que Stendhal, se considera un escritor profesional, pues tenía en mente al lector de la época. No obstante, la opinión de Balzac no desacredita en absoluto el valor de la novela stendhaliana, al contrario, atestigua que su escritura tiene la huella de la transición de períodos, donde la literatura es –en un primer momento– valorada por ciertos elementos (como los valores de la estética clásica que se encuentra en la narrativa de los *philosophes* de la Ilustración, y que los románticos imitaron) para, posteriormente, ser apreciada por otros aspectos (como una escritura más fácil de digerir por las mayorías sociales). Es probable que los rasgos negativos que Balzac

---

<sup>62</sup> “Le côté faible de cette œuvre est le style, en tant qu’arrangement de mots, car la pensée éminemment française soutient la phrase. Les fautes que commet M. Beyle son purement grammaticales: il est négligé, incorrect à la manière des écrivains du XVIIe siècle. Les citations que j’ai faites montrent à quelles sortes de fautes il se laisse aller. Tantôt un désaccord de temps dans les verbes, quelquefois l’absence du verbe; tantôt des *c’est*, des *ce que*, des *que*, qui fatiguent le lecteur, et font à l’esprit l’effet d’un voyage dans une voiture mal suspendue sur une route de France” (Balzac, 1840: 1972: 631).

<sup>63</sup> “Il écrit à peu près dans le genre de Diderot, qui n’était pas écrivain; mais la conception est grande et forte; mais la pensée est originale, et souvent bien rendue. Ce système n’est pas à imiter. Il serait trop dangereux de laisser les auteurs se croire de profonds penseurs. M. Beyle se sauve par le sentiment profond qui anime la pensée” (Balzac, 1840: 1972: 632).

<sup>64</sup> De hecho, la mayor parte de novelas de Diderot son bastante experimentales, algunos consideran incluso que su única auténtica novela es *La religieuse* (1796): “Cette œuvre, qui est peut-être le seul véritable roman de Diderot (...)” (De Beaumarchais y Couty (eds.), 2003: 1052).

<sup>65</sup> Javier del Prado escribe en relación con este período: “Existe un primer Romanticismo que nos llevaría de los años anteriores a 1800 hasta 1820. Su estructura profunda está determinada por la herencia filosófica del siglo XVIII, actualizada en Historia y en crisis social por la Revolución. La precariedad inmanente del hombre es su tema favorito –desarrollado por un sin fin de metáforas; el ensimismamiento ontológico constituye su actitud frente a la existencia y a la escritura; una escritura de hombres que se sienten autores profesionales en escaso grado, y que escriben en prosa: ensayos, dentro de la tradición roussoniana, y novelas autobiográficas” (Del Prado (ed.), 2009: 811).

<sup>66</sup> Balzac, 1840: 1972: 631.

encontró en la prosa de Stendhal sean lo que haya permitido que sus textos mantengan su vigencia actualmente<sup>67</sup>.

Todo lo anterior indica que Stendhal valora al auditorio, pero no el del tiempo que le tocó vivir, no el del público que leía novelas por entregas en periódicos y consumía una literatura más entretenida: Stendhal se dirige a un lector futuro<sup>68</sup>. Por otra parte, este hecho no significa que el escritor se orientara a un auditorio elitista. Stendhal no trata al lector de incompetente –las constantes alusiones al lector en todos sus textos evidencian el valor que deposita sobre él–, ni persigue que su obra sea norma de referencia. En ocasiones se mofa del estilo de los escritores de su época, sin embargo, el hecho de que no rompiera radicalmente con las convenciones del género de su tiempo (la centralización de la historia en función del héroe y la conciencia de que sus reflexiones discursivas interrumpen el ritmo de la narración) indican que no es un escritor de ruptura, de vanguardia. Que su lectura se mantenga actualmente viva muestran que Stendhal tuvo en su mente la idea de un lector activo, alguien a quien invitaba a ser parte de su argumentación, es decir, tenía en mente a un interlocutor.

Stendhal se preocupó por convencer a ese interlocutor, por establecer un diálogo con él. Tal situación se confirma a través de la complejidad de las emociones de sus personajes, que plantean dilemas permitiendo al lector adoptar diferentes posición morales. En *Le Rouge et le Noir*, el narrador muestra lo que sienten cada uno de sus protagonistas y el motivo de sus actos. No expone el mundo visto sólo a través de los ojos de Julien, el héroe, también se asiste al mundo que se construye con la mirada de los otros, los que rodean a Julien, lo que posibilita el contraste de visiones (la multiplicidad de conciencias). Cada lector es libre de tomar partido de si el crimen cometido por Julien merece una condena o no. A lo largo del texto va adentrado al lector en las emociones de los demás actores que al final colisionarán con el mundo de Julien. En última instancia, el juicio moral corresponderá al lector. Lo importante es el diálogo surgido entre el narrador y el interlocutor. Por ejemplo, véase cómo

---

<sup>67</sup> En nuestra opinión, la crítica de Balzac que afirma que la descripción de los personajes son breves y que sólo son descritos gracias a la acción y el diálogo es lo que hace que hoy en día se continúe leyendo a Stendhal: “Les portraits sont courts. Peu de mots suffisent à M. Beyle, qui peint ses personnages et par l’action et par le dialogue; il ne fatigue pas de descriptions, il court au drame et y arrive par un mot, par une réflexion” (Balzac, 1840: 1972: 631).

<sup>68</sup> En *Recuerdos del egotismo* (Souvenir d’égotisme, publicación póstuma de 1893) lo dice claramente : “Confieso que me faltaría valor para escribir sin la idea de que estas hojas aparezcan un día, y un alma de las que amo las lea, alguien como la Sra. Roland o el Sr. Gros, el geómetra. Pero los ojos que habrán de leer esto apenas si están abriéndose a la luz, y calculo que mis lectores futuros tengan en el día 10 o 12 años” (Stendhal, 1892: 2008, 15).

Stendhal pone en cuestión la culpa<sup>69</sup> a través de la construcción de dos perfiles psicológicos (el de la señora de Rênal y de Julien) al describir a la señora de Rênal:

Elle eut un instant la pensée d'avouer à son mari qu'elle craignait d'aimer Julien. C'eût été parler de lui. Heureusement elle rencontra dans sa mémoire un précepte donné jadis par sa tante, la veille de son mariage. Il s'agissait du danger des confidences faites à un mari, qui après tout est un maître. Dans l'excès de sa douleur, elle se tordait les mains. Elle était entraînée au hasard par des images contradictoires et douloureuses. Tantôt elle craignait de n'être pas aimée, tantôt l'affreuse idée du crime la torturait comme si le lendemain elle eût dû être exposée au pilori sur la place publique de Verrières, avec un écriteau expliquant son adultère à la populace (Stendhal, 1830: 1958, 74).

Con esta detallada descripción de emociones el lector puede o no identificarse con la culpabilidad de señora de Rênal<sup>70</sup>; o bien simpatizar con Julien, que constituye el contrapunto de ella. Sorel es un ser hecho a sí mismo, sin escrúpulos morales; tiene como único propósito ser reconocido socialmente<sup>71</sup>, sin embargo, al carecer de las nociones sobre los principios que

---

<sup>69</sup> La culpa es un elemento importante a tener en cuenta en la obra de Stendhal. Después de la caída de Napoleón, el Vaticano restituye la Compañía de Jesús, fiel a la monarquía. Por otra parte, en la década de mil seiscientos surge en la Universidad de Lovaina, en los Países Bajos españoles, la teología de Cornelios Jansen, quien se oponía a la teología de los jesuitas y defendía el libre albedrío humano. Sus ideas, en armonía con las de Calvino, partían, al igual que el protestantismo, de una idea simple pero de enorme repercusión política: la expiación de la culpa no debía ser realizada por una tercera persona, sino que todo cristiano debía responder ante su conciencia, de forma que la responsabilidad recaía sobre el individuo. Esto implicaba que relación directa con Dios, y el intermediario, que era la Iglesia, quedaba relegada a un segundo plano. En la práctica, tal idea conllevaba la disminución del poder de Roma. En Francia, la teología jansenista fue recogida por el monasterio de Port-Royal. En el siglo XVII, la rivalidad entre el jansenismo y los jesuitas que tuvo lugar al interior de la Iglesia terminó con una condena pontificia sobre los primeros. A pesar de ello, el jansenismo sobrevivió y se sumaron en torno a él otras corrientes de pensamiento que, en general, se posicionaban en contra el poder absoluto, totalizador, del Estado y la Iglesia. (Ver *Historia de la Cristiandad*, de Diarmaid MacCulloch, 2009). En *Le Rouge et le Noir* se dice que el padre Chélan, protector de Julien, es jansenista: “Au fait, pensa l'abbé Pirard, voilà bien cette tendance fatale au protestantisme que j'ai toujours reprochée à Chélan. Une connaissance approfondie et trop approfondie des Saintes Écritures (...) A quoi mène ce raisonnement infini sur les Saintes Écritures, pensa l'abbé Pirard, si ce n'est à l'examen personnel, c'est-à-dire au plus affreux protestantisme ?” (Stendhal, 1830: 1958, 179, 180).

<sup>70</sup> De la culpabilidad de la señora de Rênal –que tiene su origen en la confrontación de los convencionalismos sociales– surge el crimen: “Cette grande crise morale changea la nature du sentiment qui unissait (...) Leur bonheur était désormais d'une nature bien supérieure, la flamme qui les dévorait fut plus intense (...) Leur bonheur avait quelquefois la physionomie du crime” (Stendhal, 1830:1958, 122, 123).

<sup>71</sup> El momento triunfal de Julien tiene lugar cuando logra el reconocimiento de un título nobiliario –el de duque de Chaulnes– y se deslegitima así del vínculo social dado por las instituciones. El único remordimiento moral que queda es saberse hijo de un carpintero: “Le marquis ajoute : M. Julien de La Vernaye aura reçu cet argent de son père, qu'il est inutile de désigner autrement. M. de La Vernaye jugera peut-être convenable de faire un cadeau à M. Sorel, charpentier à Verrières, qui soigna son enfance... (...) La reconnaissance implicite de votre haute naissance par cet homme qui gouverne Besançon sera une des conditions tacites de l'arrangement [se refiere al matrimonio con Mathilde]. Julien ne fut plus maître de son transport, il embrassa l'abbé, il se voyait reconnu (...) Ma haine pour mon père serait une preuve... Je ne serais plus un monstre!” (Stendhal, 1830: 1958, 451).

rigen a la sociedad, la única moral que comprende es la que él elabora, y que se crea mediante su propia fuerza espiritual<sup>72</sup>.

El intento de asesinato de la señora de Rênal por parte de Julien es el resultado de la contraposición de dos ordenamientos morales. Por un lado la señora de Rênal, que representa la tradición, y por el otro Julien, que actúa en función de sus propios intereses. A través de una carta, la señora de Rênal comunica a La Mole que Julien carece de principios religiosos y morales. Con este hecho impide el ascenso social que Julien tanto anhela y le niega el consecuente reconocimiento social. Julien reacciona con venganza pero, ¿debe juzgársele por ello?, ¿acaso no es el derecho moderno una relación de fuerza?<sup>73</sup>, ¿a qué se debe obedecer, a la ley hecha por los hombres –resultado de las mayorías democráticas– o a argumentos de carácter filosófico y social a los que todo hombre libre y en su sano juicio puede llegar? Éstos son algunos de los interrogantes que el escritor plantea a su interlocutor. Independientemente de que conozcamos el juicio del narrador, Stendhal ya ha establecido un debate al plantear un problema sobre el crimen y la ley. Así pues, la conexión con el auditorio se realiza a través de la confrontación de las emociones de los personajes que crean disyuntivas, lo que provoca que el lector adopte una postura.

Todo lo anterior demuestra la existencia de un diálogo en los textos de Stendhal, la presencia de un debate polémico tiene su punto de partida en el mundo de las emociones. Se puede concluir que en la escritura de Stendhal se encuentra la novela del héroe y del discurso medido, pero, al mismo tiempo, existe un deseo por salir de esos paradigmas. Sus lectores no son sus coetáneos. Stendhal busca a otro, a uno en específico, lo cual no significa que su auditorio sea elitista, más bien se dirige a un solo interlocutor que se desprende del desencantamiento de la sociedad que él miraba en ciernes. Ese interlocutor es tan ideal como lo es su visión de Italia y España. Podría pensarse que Stendhal se dirige a auditorio universal, sin embargo, no es así. La historia, los hechos objetivos, no tienen un valor más que simbólico. El pasaje de la batalla de Waterloo, sus cuentos situados en la Italia de la Edad Media y su novela desarrollada en las repúblicas del norte de Italia no son más que alegorías que sirven como extensiones de la vida emotiva de sus personajes. De manera que las emociones son el puente que extiende el escritor para encontrar a ese interlocutor.

---

<sup>72</sup> De ahí el significado de Julien ascendiendo a la montaña en los bosques de Verrières: “Julien, debout sur son grand rocher, regardait le ciel, embrasé par un soleil d'août (...) Il voyait à ses pieds vingt lieues de pays. Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête était aperçu par lui, de temps à autre, décrivant en silence ses cercles immenses. L'œil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il envoyait cette force, il envoyait cet isolement” (Stendhal, 1830:1958: 70).

<sup>73</sup> Recuérdese que, en algún momento, el marqués de La Mole dice: “Céder à la nécessité, avoir peur de la loi lui semblait chose absurde et déshonorante pour un homme de son rang” (Stendhal, 1830: 1958: 443).

## 2. Argumentos y valores

### 2.1. Identificación de valores en Carpentier

La política tiene que ver con intereses. Cuando un escritor se posiona en relación a un interés y hace de su literatura la prolongación de ese interés su escritura se vuelve política. Ahora bien, los intereses se orientan en función de un fin, razón por la que Barthes afirma que la escritura política es la que sustituye el trozo de la realidad por los fines o valores del escritor<sup>74</sup>, lo cual lleva a preguntarse cuáles eran los fines de Carpentier. Esta interrogante resulta fundamental para separar la escritura de Carpentier del régimen de Fidel Castro<sup>75</sup> (específicamente con su ideología); no porque se esté haciendo una valoración de determinado gobierno político, o se quiera juzgar la actitud ética del escritor, sino, porque Carpentier fue un escritor complejo que cuesta creer que su apoyo no fue crítico, o al menos no le generó conflictos. Es posible que su prosa revele alguna evidencia. Signos de esas incompatibilidades fue su faceta musicóloga eclipsada por su escritura política<sup>76</sup>. Y es que Carpentier, antes de ser escritor era conocido como crítico musical<sup>77</sup>. La música es fundamental en sus novelas. El protagonista de *Los pasos perdidos* comienza su aventura buscando un artefacto que esconde el origen de la música; en *La consagración de la primavera* la evocación del significado de la palabra revolución se realiza través de himnos,

---

<sup>74</sup> Barthes define la escritura política como: “Esa mirada puede muy bien ser una pasión del lenguaje, como en la escritura literaria; puede también ser la amenaza de un castigo, como en las escrituras políticas: la escritura está entonces encargada de unir con un solo trazo la realidad de los actos y la idealidad de los fines. Por ello el poder o la sombra del poder siempre acaba por instituir una escritura axiológica, donde el trayecto que separa habitualmente el hecho del valor, está suprimido en el espacio mismo de la palabra, dado a la vez como descripción y como juicio” (Barthes, 2005: 27).

<sup>75</sup> Sobre la relación de Carpentier con el régimen de Fidel Castro, González Echevarría dice: “Defensor del comunismo y del régimen cubano cuando ya estaba en el poder, Carpentier había sido sobre todo un hombre de negocios, no un revolucionario, que llegó a alcanzar puestos muy bien remunerados, y vivió con ostensible acomodo antes y después de 1959. Celebró y defendió el régimen de Fidel Castro desde París, bien a salvo de las carencias y miserias que éste trajo a Cuba. Se dejó elegir diputado de la Asamblea del Poder Popular por La Habana Vieja cuando todo el mundo sabía que su residencia estaba en Francia. Su obra siguió siendo barroca cuando en Cuba se les exigía y hasta perseguía a los escritores que no produjeran una literatura comprometida o afín al realismo socialista. Disfrutó de prebendas, privilegios y excepciones que se ganó con una lealtad que parecía contradecir su propia vida y obra” (González, 2004: 40).

<sup>76</sup> Cuando hace más de treinta años le preguntaron a Alejo Carpentier qué era lo que más le interesaba después de la creación literaria, dijo: “La música, indudablemente. Mi padre fue un excelente violonchelista, antes de ser arquitecto. Una abuela mía, magnífica pianista, era discípula de César Franck. La práctica de la música fue cosa corriente en mi familia desde hace varias generaciones. De ahí que yo estudiara la técnica musical con suma facilidad, apasionándome, desde la adolescencia, por los problemas del arte sonoro” (Rincón, 2007: 9).

<sup>77</sup> González Echevarría afirma: “En 1939, en una nota dedicada al compositor cubano Amadeo Roldán con motivo de su fallecimiento, Carpentier aparece mencionado como crítico musical”. (González, 2004: 74).

marchas, la música es el vínculo que une a las diversas culturas; *El concierto barroco* está concebido a partir de la ópera de *Motezuma* de Antonio Vivaldi (1733). Incluso, la referencia a la música es esencial para el desarrollo de sus tramas, como en *El recurso del método*, cuando se da la revuelta en el territorio del dictador a partir de la representación de la obra musical *Tosca*, o el intento del Primer Magistrado de transfigurar su pequeño país en un estado moderno valiéndose de la construcción de una ópera.

La música, dice Pierre Bourdieu, es “la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de la espiritualidad” (Bourdieu, 2012: 22). También, George Steiner afirma:

En Romain Rolland y en Thomas Mann encontramos la convicción de que el músico es el artista esencial (más artista que el pintor o el escritor, por ejemplo). Esto se debe a que sólo la música puede alcanzar una fusión total de forma y contenido, de medios y significación a que espera todo arte (Steiner, 2003: 45).

Cabe preguntarse cómo concilió Carpentier la relevancia de la música en sus textos con el discurso de la Revolución cubana, cuya ideología marxista priorizaba cuestiones más materiales que espirituales<sup>78</sup>. Carpentier respondió a este desafío asignando nuevas significaciones al vocabulario de la época<sup>79</sup>. En la línea de la figura del escritor comprometido, personificado en su día en Jean-Paul Sartre, reconvirtió ese compromiso a nivel del lenguaje, de la escritura, es decir, a no extralimitarse del plano literario<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Dentro de la concepción ortodoxa de la ideología marxista, mientras el capitalismo se mantuviera, todos los revolucionarios consideraban que vivían en un período de transición, hasta llegar el momento en que el proletariado desarrollará su propio arte. Durante ese período de transición se debía sacrificar la producción del arte y concentrarse en hacer la revolución de forma permanente. Trotsky escribió: “Cada clase dominante crea su propia cultura y, por consiguiente, su propio arte (...)¿Tendrá el proletariado tiempo suficiente para crear una cultura “proletaria”? Al revés que el régimen de los propietarios de esclavos y que el de los señores feudales y el de la burguesía, el proletariado considera su dictadura como breve periodo de transición (...) Pero esto no vendrá sino después de un largo y difícil periodo de transición, que todavía está ante nosotros. Y de lo que hablamos ahora es precisamente de ese periodo de transición (...) La revolución salvó la sociedad y la cultura, pero por medio de la cirugía más cruel. Todas las fuerzas activas se concentran en la política, en la lucha revolucionaria; lo demás queda relegado a segundo término, y todo lo que constituye como un obstáculo es pisoteado sin compasión” (Trotsky, 2010: 153, 156, 157).

<sup>79</sup> Se trata de la misma estrategia utilizada con la invención del término realismo maravilloso. Roland Barthes afirma que la escritura política tiene el inconveniente de que cuando pasa el tiempo y se regresa a su lectura siempre parecerá exagerada, inflada, amplificadora: “La revolución –se refiere a los escritores de la Revolución francesa– fue, por excelencia, una de esas grandes circunstancias en que la verdad, por la sangre que cuesta, se hace tan pesada que requiere, para expresarse, las formas mismas de la amplificación teatral. La escritura revolucionaria fue ese gesto enfático que era el único en poder continuar el cadalso cotidiano” (Barthes, 2005: 29). Aceptar esta idea sería asumir que Carpentier previno que su escritura, pasada unos años, quedaría caracterizada por esa exageración, probablemente por ello asumió hábilmente la exageración como atributo esencial de su idiolecto.

<sup>80</sup> “Ocuparse de ese mundo, de ese pequeño mundo, de ese grandísimo mundo, es la tarea del novelista actual. Entenderse con él, con ese pueblo combatiente, criticarlo, exaltarlo, pintarlo, amarlo, tratar de comprenderlo, tratar de hablarle, de hablar de él, de mostrarlo, de mostrar en él las entretelas, los errores, las grandezas y las miserias; de hablar de él más y más, a quienes permanecen sentados al borde del camino, inertes,



Carpentier intentó ser la conciencia de su época. La estrategia utilizada para hacer prevalecer su autoridad es el empleo del lenguaje y para ello es necesario la apropiación y redefinición de conceptos. Al mismo tiempo que sucede esta alteración ponen en el foco sus verdaderas preocupaciones centrales. La transfiguración de valores se da a través de los siguientes términos: intelectual, marxismo y revolución; y, contrariamente, las nociones que salen a relucir son: historia, identidad y el amor.

### 2.1.1. Intelectual, revolución y marxismo

#### a) Intelectuales

En la época de Carpentier el activismo político era casi un imperativo para ser reconocido como escritor. Sin embargo, esta actitud no estaba exenta de conflictos morales e intelectuales. En *La consagración de la primavera*, si bien el personaje de Enrique participa en la Guerra Civil española su dificultad dentro de la trama se caracteriza por intentar conciliar su forma de vida, de clase media<sup>81</sup>, con la militancia política. Para Carpentier la función primordial de un intelectual es la escritura; por lo que la labor intelectual<sup>82</sup> es una presencia central de sus novelas. *La consagración de la primavera* ejemplifica la difícil armonización entre la actividad intelectual y la política. En el imaginario de Carpentier la vocación verdadera del intelectual es su actividad creadora. Ésta puede relacionarse con la

---

esperando no sé qué, o quizás nada, pero que tienen, sin embargo, necesidad de que se les diga algo para removerlos. Tal es, en mi opinión, la función del novelista actual. Tal es su función social. No puede hacer mucho más, y es ya bastante” (Carpentier, 1967: 1981, 50).

<sup>81</sup> La palabra burgués ha sido de uso frecuente en el pasado reciente. Sin embargo, en la Europa actual se ha optado por sustituir el término por el de “clase media”. Según el diccionario sociológico de Salvador Giner, Emilio Lamo de Espinosa y Cristóbal Torres, por burguesía se puede entender “el conjunto de los burgueses, ciudadanos de clases medias u opulentas, dice el Diccionario de la Academia, en contraposición a proletario (...) Tras una intensificación del uso del término burguesía en los decenios de 1960 y 1970, con fuertes debates entre la izquierda sociológica europea (Miliband, Poulantzas, Parkin) se produjo un abandono progresivo del término o por lo menos una relegación a aquellas situaciones en que puede identificarse con rigor una clase burguesa u otras afines como la pequeña burguesía. Se recuperó así en buena medida el uso de nociones como la de clase alta, clases medias, clases subordinadas (o subalternas) y así sucesivamente. El desarrollo de las teorías de la sociedad corporativa o del corporativismo también vino a reducir el alcance de la noción tradicional, sin que pueda decirse que la sociología contemporánea haya prescindido de él. La tendencia actual es utilizar burguesía con cautela y rigor, siempre que sea identificable una clase burguesa propiamente dicha, así como procesos culturales o económicos de aburguesamiento” (Giner et ál (ed.), 2001: 69). América Latina es una región con mayor desigualdad social del mundo, y, por ende, las clases sociales son más identificables –aunque su definición teórica sea problemática– por lo tanto, el uso de la palabra burgués o clase media en la región es propicio ya que su reconocimiento es viable debido a los fuertes contrastes sociales.

<sup>82</sup> Intelectual, o la labor intelectual la utilizamos aquí en el siguiente sentido expresado por Said: “el intelectual es un individuo con un papel público específico en la sociedad que no puede limitarse a ser un simple profesional sin rostro, un miembro competente de una clase que únicamente se preocupa de su negocio. Para mí, el hecho decisivo es que el intelectual es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, una filosofía o una opinión para y en favor de un público” (Said, 2007: 30).

política siempre y cuando no se aparte de su vocación. El intelectual no se debe a la militancia, al menos su participación no debe subordinarse a la acción física y violenta. Es muy cierto que al final de *La consagración de la primavera* Enrique participa en la defensa militar de su país, pero su intervención obedece más a una justificación, a una penitencia, que a un compromiso político. La actuación de Enrique puede interpretarse como una falsa apología al deber revolucionario. Incluso sus razones no son creíbles, no representan una auténtica toma de conciencia<sup>83</sup>. Es verosímil afirmar que el compromiso del héroe de Carpentier responde más a causas religiosas –como la culpa– que ha convicciones políticas. Visto así, el compromiso político asume el carácter de una redención personal, de una salvación típica de un creyente, de un religioso<sup>84</sup>.

El aspecto mítico y religioso con los cuales Carpentier dota al intelectual se evidencia con mayor claridad en *El siglo de las luces*. Esteban desarrolla el papel del intelectual, a él le encomiendan traducir del francés al castellano los documentos preparativos para la revolución en la isla de Guadalupe. Además, es el escribano de la revolución en la Isla –el papel del cronista mayor que Carpentier había dicho que debía ejercer el escritor latinoamericano<sup>85</sup>–. El propósito de Esteban es ser escritor:<sup>86</sup>

Por lo pronto, había que hacer algo que diese un significado a su existencia. Tenía deseos de escribir; de llegar, por medio de la escritura y de las disciplinas que impone, a las conclusiones que acaso pudieran derivarse de lo visto (Carpentier, 1962: 2008a, 330)<sup>87</sup>.

---

<sup>83</sup> A veces, las causas de la participación de Enrique en la defensa de la revolución en Cuba son escritas con ironía: “Y como empecé a recibir anónimos donde se me trataba de “bolchevique”, “comunista”, “renegado”, “traidor a mi casta”, prometiéndome todos los degüellos, destripamientos y defenestraciones con que sueñan todos los burgueses del mundo en vísperas de poder desatar un “terror blanco” infinitamente más terror que todos los terrores posibles (¡y recuérdese la Comuna de París!), pensé que, por elemental prudencia, sería oportuno ingresar en la milicia...” (Carpentier, 1978: 2004, 637).

<sup>84</sup> Incluso, el deseo final de Enrique es volver a su trabajo de arquitecto: “«Llegará el día en que serás merecedor de que este país sea tu herencia» –creo que dice el Libro del éxodo. Y de un éxodo regresaba y, por vez primera, me sentía heredero de todo esto que contemplaba (...) Volvía a meterse en mi daímon de la arquitectura” (Carpentier, 1978: 2004, 636).

<sup>85</sup> “Por lo tanto, no veo más camino para el novelista nuestro en este umbral del siglo XXI que aceptar la muy honrosa condición de cronista mayor, Cronista de Indias, de nuestro mundo sometido a trascendentales mutaciones, cuyos signos anunciadores aparecen ya en muchos lugares del mapa” (Carpentier, 1979: 1981, 25).

<sup>86</sup> Según González Echavarría, Carpentier se identifica secretamente con Esteban: “Una instancia más concreta, relacionada con el propio Carpentier, es la secreta identificación entre Esteban y el autor. Carpentier ha dejado una clave velada en el texto a los efectos de que el nombre de Esteban (cuya coincidencia con el Stephen de Joyce fue observada por Desnoes), más allá de otras connotaciones (...) Carpentier, por supuesto, también nació un 26 de diciembre, en La Habana, en el día de San Esteban el protomártir. La identificación de Esteban es sugestiva de varias maneras” (González, 2004: 308).

<sup>87</sup> Así describe Carpentier a Esteban al final de su vida: “Se decía que aquel primo «suyo» [se refiere a Esteban] había sido conspirador y francmasón en las tierras de América. Que era un afrancesado, adicto a las ideas de la Revolución, impresor de escritos y canciones subversivas, destinados a socavar la autoridad real de los Reinos de Ultramar”(Carpentier, 1962: 2008a, 576).

Para ello realiza un viaje iniciático a París<sup>88</sup>, igual que lo hicieron los protagonistas de *La consagración de la primavera* y *Los pasos perdidos*.

La primera aparición de Esteban tiene altas connotaciones místicas, religiosas. Aparece como si fuera crucificado, con heridas en las costillas y cuando le bajan de los barrotes de la ventana la escena guarda similitudes con las narraciones de Jesús en los evangelios<sup>89</sup>:

Por ahora estaba asido –colgado– de los más altos barrotes de la ventana, espigado por el esfuerzo, crucificado de bruces, desnudo el torso, con todo el costillar marcado en relieves, sin más ropa que un chal enrollado en la cintura. Su pecho exhalaba un silbido sordo, extrañamente afinado en dos notas simultáneas, que a veces moría en una queja. Las manos buscaban en la reja un hierro más alto del que prenderse, como si el cuerpo hubiese querido estirarse en su delgadez surcada por venas moradas. Sofía, impotente ante un mal que desafiaba las pócimas y sinapismos, pasó un paño mojado en agua fresca por la frente y las mejillas del enfermo. Pronto sus dedos soltaron el hierro, resbalando a lo largo de los barrotes y, llevado en un descendimiento de cruz por los hermanos (Carpentier, 1962: 2008a, 194-195).

Los motivos religiosos son evidentes. En la religión cristiana, Esteban es el primer mártir de los apóstoles, muere violentamente apedreado por la multitud. El héroe de la novela también muere violentamente en la muchedumbre que se alza contra las tropas francesas en la insurrección del 2 de Mayo de 1808, en Madrid<sup>90</sup>. El discurso de Esteban en los *Hechos de los apóstoles* es interesante y merece ser mencionarlo para ver las relaciones que guarda con el protagonista de la obra de Carpentier. La idea principal que subyace en los textos patrísticos es la legitimación del cristianismo frente a las autoridades judías. Esteban trata de demostrar que su profeta, Jesús, es el mesías, el elegido, y en un desesperado final lanza un duro

---

<sup>88</sup> Adviértase como Carpentier va formando parte de ese mito, muy extendido ya por todo América, de que el intelectual latinoamericano debe realizar un viaje a Europa, concretamente a París. Esta idea tendría gran impacto en los escritores del *boom*, quizás con mayor intensidad en Julio Cortázar en lo que a París se refiere. El mito no fue, desde luego, iniciado por Carpentier, sino que lo introdujeron Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillos, y Miguel Ángel Asturias, entre otros, pero Carpentier contribuye cimentando esa tradición.

<sup>89</sup> El auxilio de Sofía para con Esteban recuerda la ayuda que tiene Jesús cuando éste está en la cruz: “Había allí un jarro lleno de vino agrio. Pusieron en una caña una esponja empapada en aquella bebida y la acercaron a sus labios” (Jn. 19, 29-30).

<sup>90</sup> También Esteban, el apóstol, es el primero que comienza a difundir la religión cristiana a judíos de lengua griega, defendiendo a los judíos helenos de los judíos hebreos. Este episodio histórico es fundamental para el desarrollo del cristianismo; la lucha de poder al interior de la incipiente iglesia entre la tradición hebrea (liderada por Pedro y Santiago) que deseaba que el cristianismo únicamente se dirigiera a los judíos, y la tradición de los judíos de la diáspora, del exilio y la emigración (encabezada por Pablo) que abogaban por un cristianismo más abierto y universal (Ver Historia de la Cristiandad de Diarmaid MacChulloch, Editorial Debate, 2011). El enfrentamiento bien podría extrapolarse a la cuestión de los nacionalismos, un discurso cerrado frente al cosmopolitismo. Carpentier ya había planteado un problema similar en la tradición literaria de América Latina: la confrontación entre los escritores que se adscriben a la tradición de occidente y aquellos que defienden un nacionalismo literario.

reproche a la comunidad judía por el rechazo de ésta a todos los profetas de la antigüedad. La afrenta le cuesta la vida, el pueblo judío lo lapida, transformando así su discurso en una puesta en escena. Con su muerte se cumple su argumento<sup>91</sup>. Su discurso, su palabra, se convierte en hecho, en praxis, permitiendo que la escritura devenga en acto político.

La introducción del aspecto religioso en la función del intelectual permite a Carpentier resolver el conflicto que para él supone el compromiso político. La responsabilidad social y política se queda en la palabra. La acción militante y militar no lleva a ningún lado. Víctor Hughes es la antítesis de Esteban, es el arquetipo de la participación política<sup>92</sup> y militar. A través de él, Esteban se hace el siguiente cuestionamiento: ¿cómo puede existir un intelectual comprometido que no de el paso a la acción?<sup>93</sup>. La mística cristiana será la respuesta de Carpentier<sup>94</sup>, de ahí el parentesco de Esteban con los relatos cristianos.

Una de las características de la ética cristiana es que su relación con la política es inviable. Joseph Klausner plantea, desde la óptica judía, por qué las doctrinas cristianas son imposibles de realizar en el ámbito de la política –y de la tradición judía–. Según Klausner, la doctrina de Jesús lleva a un callejón sin salida, a una vida monástica, contemplativa. Es impensable aplicar su doctrina, la única posibilidad de realización es a través de un libro, de la literatura<sup>95</sup>. Es lo que le sucede al personaje de Esteban, ya que su idea estética es radical,

---

<sup>91</sup> El discurso con el que finaliza Esteban la intervención frente a la ortodoxia judía es la siguiente: “Vosotros sois un pueblo de cabeza dura, y la circuncisión no os abrió el corazón ni los oídos. Vosotros os resistís al Espíritu Santo, al igual que vuestros padres ¿Hubo algún profeta que vuestros padres no hayan perseguido? Ellos mataron a los que anunciaban la venida del justo, y vosotros ahora lo han entregado y asesinado; vosotros, que recibisteis la Ley por medio de los ángeles, pero no la han cumplido. Al oír este reproche se enfurecieron y rechinaban los dientes de rabia contra Esteban” (He. 7, 51-55).

<sup>92</sup> Víctor Hughes es el contrapunto de Esteban en *El siglo de las luces*. Si Esteban es el intelectual, Víctor Hughes es el hombre político, militar y revolucionario. Evoca la energía de Napoleón y la de los revolucionarios cubanos.

<sup>93</sup> En una conversación entre Víctor Hughes y Esteban. El primero dice: “Estamos cambiando la faz del mundo, pero lo único que les preocupa es la mala calidad de una pieza teatral. Estamos transformando la vida del hombre, pero se duelen de que unas gentes de letras no puedan reunirse ya para leer idilios y pendejadas. ¡Serían capaces de perdonar la vida de un traidor, a un enemigo del pueblo, con tal de que hubiese escrito hermosos versos!” (Carpentier, 1962: 2008a, 326-327).

<sup>94</sup> Tampoco la enajenación artística es una opción, como en el caso de Vera. Ésta en La consagración de la primavera simboliza a la artista que no se compromete políticamente. Ella vive las revoluciones como si fueran un purgatorio, un período donde lava sus culpas por no haber participado políticamente. Vera y Víctor Hughes representan los dos polos, la estación final del trayecto del intelectual según cual haya sido el camino escogido. En el caso de Vera, su apuesta por el arte, evita la política y si es envuelta por ella se debe al azar pero nunca es su opción; por el contrario, Víctor Hughes encarna la aventura y la acción. Los une que ambos pasan las revoluciones como si fueran un trance, una experiencia existencial y ninguno sale indemne de ellas. La revolución la entienden como una parte necesaria de la historia, ellos se ven arrastrados por ella.

<sup>95</sup> En palabras de Klausner: “En consecuencia, él dejó sin tocar –se refiere a Jesús– el curso de la vida ordinaria –perversa, cruel, pagana–; su exaltado ideal ético quedó relegado a un libro o, a lo sumo, se transformó en una posesión de monjes y reclusos que vivieron muy alejados de las rutas de la vida cotidiana. Exceptuada esta doctrina ética, Jesús no le dio nada a su nación. No se cuidó de reformar la civilización o el mundo: por lo tanto, adoptar la doctrina de Jesús significa apartarse de toda esfera de la existencia humana y nacional ordenadas –de la ley, del aprendizaje y de la ciencia del gobierno civil– de la vida del Estado y de la riqueza en prácticamente todas sus formas” (Klausner, 2005: 505).

irrealizable. Por ello debe asumir el mito de Jesús: morir sin poder hacer ningún cambio político, pero dejar una huella política a través de escritura (la narración). Se cumple así el ideal de Carpentier: la única revolución posible se da en el plano del lenguaje, de la literatura.

La muerte física del intelectual durante su participación política es una forma simbólica de reconocer su fracaso en la acción política. Con la muerte de Esteban no se puede ver su decadencia de haber seguido existiendo. La introducción del aspecto místico, o cristiano, al papel del intelectual tiene la intención de espiritualizarlo, lo que le da ventaja a sus argumentaciones, a sus posturas políticas, debido a que permanecen a salvo de todo juicio pragmático. El lector no puede juzgar a Esteban por sus incapacidades teóricas. No puede evaluar si sus propuestas políticas son eficientes, la única alternativa que le queda es apreciarlo en sus intenciones y establecer como medida de valor su actitud de sacrificio, su disposición a pagar el fracaso con su vida. Entonces, su figura se vuelve romántica, pues su valía ya no proviene de la eficacia de sus ideas, sino de sus voluntades. La muerte le libra de probarlas en la realidad y, en consecuencia, la imagen del intelectual resulta positivamente valorada.

Si bien *El reino de este mundo* y *El discurso del método* divergen en este sentido, la dinámica sigue siendo similar, a pesar de sus variantes. En *El reino de este mundo*, Ti Noel representa al intelectual debido a que desempeña un rol relacionado con el conocimiento:

Aunque sus luces fueran pocas, Ti Noel había sido instruido en esas verdades por el profundo saber de Mackandal (...) Ti Noel transmitía los relatos de los mandingas a sus hijos, enseñándoles canciones muy simples que había compuesto a su gloria” [se refiere Mackandal] (Carpentier, 1949: 2010, 23, 59)

El papel equivalente al de Víctor Hughes lo realiza Henri Christophe, que termina construyendo un pequeño imperio. Su ascendencia aventurera y su paso de este origen al militar, no sólo recuerda a Hughes<sup>96</sup>, sino a una especie de Napoleón de etnia negra.

Esta vez, la muerte recae sobre Christophe, quien se alza con el poder una vez establecida la Revolución. Es importante tener en consideración que Christophe no lidera la revuelta, la cual apenas se ve retratada en la novela, sino que es quien se erige con el poder una vez es consolidada la rebelión. A diferencia de otras novelas, la Revolución no parece ser un estado transitorio para sus personajes –los eventos históricos de la Revolución son

---

<sup>96</sup> Víctor Hughes se describe como alguien procedente de varios oficios: “«Y añadía a media voz, contando sobre los dedos: Panadero, negociante, masón, antimasón, jacobino, héroe militar, rebelde, preso, absuelto por quienes me mataron a quien me hizo, Agente del Directorio, Agente del Consulado...» Y su enumeración, que rebasaba la suma de los dedos, quedaba en un murmullo ininteligible” (Carpentier 1962, 2008a, 566). Christophe es descrito: “Al ver la casa cerrada, recordó que el cocinero Henri Christophe había dejado el negocio, poco tiempo antes, para vestir el uniforme de artillero colonial” (Carpentier, 1949: 2010, 72).

omitidos—, la convulsión tiene síntomas más fuertes, como si las revoluciones fueran un estado permanente. No sólo es posible vincular a Christophe con Víctor Hughes en relación al hombre de acción, sino que es similar a él porque encarna al oprimido que se vuelve opresor. Pero a diferencia de Hughes, que lo hace inspirado en ideas nuevas —en ese caso las de la Revolución francesa—, Carpentier retrata a Christophe como un hombre que ha olvidado sus raíces, sus orígenes, y ha aplicado un conocimiento erróneo —el europeo— a su contexto (en el fondo es el mismo error que comete Víctor Hughes llevando las ideas de la Revolución francesa al Caribe).

La muerte de Christophe tiene que ver con una idea importante en la ideología de Carpentier: la cultura es una fuerza natural, no un artificio intelectual; las fuerzas naturales tienen que ver con las costumbres y el folclore de cada pueblo; de ahí su concepción de que un pueblo no debe imitar a otro, debe buscar su originalidad, que no es más que sus costumbres<sup>97</sup>, ésa es la razón por la que Christophe pierde la batalla en la construcción de un nuevo país, al final se convierte en una parodia, en una caricatura de un libertador europeo<sup>98</sup>.

No obstante, como ya se ha dicho anteriormente, Carpentier procede de un mundo intercultural, es un amante de la cultura europea<sup>99</sup> y sabe que las ideas del nacionalismo cultural son falsas y limitadas. Eso explica que a pesar de que Carpentier reprocha el falso nacionalismo de Christophe, que nada tiene de original pues termina repitiendo una fórmula europea, tampoco acepta el nacionalismo propio del folclore<sup>100</sup>, en tanto que es cerrado y no es más que una falacia, una ilusión.

---

<sup>97</sup> Citando al Inca Garcilaso, Carpentier escribe: “La América no ha de imitar servilmente, sino ser original. La lengua, los tribunales, los templos y las guitarras engañan al viajero. Se habla, se pleitea, se reza y se tañe a la española, pero no como en España” (Carpentier, 1977: 1981: 171). Es un problema de identidad. Carpentier, como la mayoría de pensadores europeos, equipara la identidad a las costumbres.

<sup>98</sup> La misma función desarrolla en *El siglo de las luces* con el personaje Monsieur Anse, un mulato educado en París, encargado de utilizar la guillotina en las islas del caribe.

<sup>99</sup> Aunque este proceso no estuvo exento de contrariedades para Carpentier. Cuando regresó a La Habana, en 1941, su sentimiento hacia Europa, en particular Francia, fue sumamente crítico: “Con cuanta crueldad supieron echarnos en cara nuestro “«indigenismo», «nuestra falta de raza», nuestra extrema juventud, aquellos mismos espíritus superiores que hoy suspiran por verse en nuestro Continente —¡último refugio de una libertad y alegría de vivir, que han perdido para siempre los que nos legaron idiomas, principios y ritos! Todavía recuerdo una comedia estrenada con éxito en Théâtre Montparnasse, en que Fernand Fleure presentaba nuestros países como feudos generales descalzos, con un papagayo en el hombro... Todavía recuerdo los libros de Marius André, en que éste declaraba que lo peor que habíamos hecho era independizarnos de la Metrópoli” (González, 2004: 79).

<sup>100</sup> Carpentier siempre se opone al nacionalismo literario: “Por ello es menester que los jóvenes en América conozcan a fondo los valores representados del arte y la literatura moderna de Europa; no para realizar una despreciable labor de imitación y escribir, como hacen muchos, novelitas sin temperatura ni carácter, copiadas en algún modelo de allende los mares, sino para tratar de llegar al fondo de las técnicas, por el análisis, y hallar métodos constructivos aptos a traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos (...)” (Carpentier, 1931: 1981, 56).

Pero Carpentier sí aboga por el individuo, al cual define como una suma de saberes propios del lugar en que nace y de su crianza, de su educación. Tal idea se desarrolla en el personaje de Ti Noel, que, por una parte, recibe la educación de Mackandal, el antepasado africano<sup>101</sup>, no obstante, al final de la novela realiza una suerte de sincretismo: amuebla su casa con objetos del palacio de Sans-Souci y se instala en la antigua vivienda del francés Lenormand de Mezy. Ese espacio constituye su pequeño templo del saber, que Ti Noel va llenado con cosas<sup>102</sup> saqueadas durante la rebelión. Así pues, Ti Noel se apropia del conocimiento europeo y, con ello, aparece el conocimiento que Carpentier valora tanto: el saber enciclopédico. El escritor asigna a Ti Noel el papel de ser la vanguardia intelectual, de conducir a la gente, no de forma violenta como es el caso de Henri Christophe, sino de modo espiritual. El pensamiento religioso-cristiano, mesiánico, se asocia con el intelectual atribuyéndole el papel de guía moral. Al igual que en *La consagración de la primavera* y *El siglo de las luces*, este discurso es válido en la medida que nunca llega a realizarse. Por ello, Ti Noel jamás gobierna, dicta órdenes al viento; no muere trágicamente, como en el caso de Esteban, porque renuncia a ejercer el poder real.

Los rasgos cristianos atribuidos a los personajes que cumplen una función intelectual deben enfrentarse a la muerte de manera cristológica<sup>103</sup>, o bien recurrir a lo fantasioso, divino, religioso, que Carpentier hábilmente llamará realismo maravilloso<sup>104</sup>. No es azaroso que fuera en este relato donde Carpentier definiera lo qué es el realismo maravilloso, entendiéndolo no

---

<sup>101</sup> Más que incidir en su etnia, Carpentier le asigna importancia porque para Mackandal es importante el conocimiento procedente de ese lugar, y desea transmitirlo a Ti Noel.

<sup>102</sup> La relación entre las cosas, los objetos y el aprendizaje también se retrata en *El siglo de las luces*, que tienen la función de aislarse del exterior, es un lugar de juego y aprendizaje. La habitación donde se crían Esteban, Sofía y Carlos es similar a la vivienda de Ti Noel, un espacio donde los adolescentes imaginan mundos, un pequeño lugar de fantasía: "...abrieron la puerta que conducía a la casa aldeaña, donde se tenía el comercio y el almacén, ahora cerrado por tres días a causa del duelo. Tras de los escritorios y las cajas fuertes, empezaban las calles abiertas entre montañas de sacos, toneles, fardos de todas procedencias. Al cabo de la Calle de la Harina, olorosa a tahonas de ultramar, venía la Calle de los Vinos de Fuencarral, Valdepeñas y Puente la Reina (...) Tal montón de cajas en trance de derrumbarse era «La Torre Inclinada»; el cofre que hacía de puente, puesto sobre los dos armarios, era «El Paso de los Druidas». Quien hablara de Irlanda se refería al rincón del arpa; quien mencionaba el Carmelo designaba la garita, hecha con biombos a medio abrir (...) Todo era transfigurado en un juego perpetuo que establecía nuevas distancias con el mundo exterior..." (Carpentier, 1962: 2008a, 200, 208-209).

<sup>103</sup> Al decir de manera cristológica, nos referimos a que el eje fundamental de la ideología cristiana se basa en la vida de un hombre, al que se supone Dios; es en la vida de ese hombre donde el dios de los cristianos se realiza. Si bien es cierto que lo que diferencia a la religión cristiana de otras religiones es la idea de la resurrección, ésta no sería posible de no enfrentarse a una muerte que obedece a su propia causa, en función de sus propias creencias: Jesús muere porque se anuncia como el enviado, subyace una idea de martirio.

<sup>104</sup> Como la muerte de Mackandal: "(...) aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Su ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza" (Carpentier 1949: 2010, 51).

como una serie de formulas literarias<sup>105</sup>, sino como un discurso que tiene la fe en el centro de su argumentación. Nótese como el prólogo se encuentra repleto de términos religiosos:

(...) que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe (Carpentier, 1949: 2010, 10).

Milagro, revelación y fe son palabras que evocan un misticismo que permite que el discurso no sea cuestionado. La muerte de Ti Noel es parecida al relato de Jesús, sobre todo en lo referente a los efectos naturales y fantásticos. Exceptuando el martirio que supone la crucifixión<sup>106</sup>, uno y otro lanzan un grito en el momento de su muerte:

Ti Noel subió sobre su mesa [un altar], castigando la marquetería con sus pies callosos. Hacia la Ciudad del Cabo el cielo se había vuelto de un negro de humo de incendios, como la noche en que habían cantado todos los caracoles de la montaña y de la costa. El anciano lanzó su declaración de guerra a los nuevos amos, dando orden a sus súbditos de partir al asalto de las obras insolentes de los mulatos investidos. En aquél momento, un gran viento verde, surgido del Océano, cayó sobre la Llanura del Norte, colándose por el valle del Dondón con un bramido inmenso (...) Y desde aquella hora nadie supo más de Ti Noel ni de su casaca verde con puños de encaje de salmón, salvo, tal vez, aquel buitres mojado, aprovechador de toda muerte, que esperó el sol con las alas abiertas: cruz de plumas que acabó por plegarse y hundir el vuelo en las espesuras de Bois Caimán (Carpentier, 1949: 2010, 156-157).

Tanto en el título de la novela como con la muerte de Ti Noel, Carpentier emplea un lenguaje religioso. El escritor realiza un juego de inversiones maquillando su espiritualidad

---

<sup>105</sup> Carpentier rechaza que el realismo maravilloso tenga que ver con el movimiento pictórico, ni con ninguna otra técnica: “Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocando por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas (...) Y hoy existen códigos de lo fantástico, basados en un principio del burro devorado por un higo (...)” (Carpentier, 1949: 2010, 8).

<sup>106</sup> La muerte de Jesús es relatada por los evangelios recurriendo a toda una estafalaria suerte de alteraciones naturales y fantásticas, precisamente para asentar su carácter mesiánico y único: “Desde el mediodía hasta la tres de la tarde todo el país se cubrió de tinieblas. A eso de las tres, Jesús grito con fuerza: Elí, Elí, lamá sabactini, que quiere decir: Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado? (...) En eso mismo instante la cortina del Santuario se rasgó de arriba abajo, en dos partes. La tierra tembló, las rocas se partieron, los sepulcros se abrieron y resucitaron varias personas santas que habían llegado ya al descanso. Estas salieron de las sepulturas después de la resurrección de Jesús, fueron a la Ciudad Santa y se aparecieron a mucha gente (...) Llegado el mediodía, la oscuridad cubrió todo el país hasta las tres de la tarde (...) En seguida la cortina que cerraba el santuario del Templo se rasgó en dos, de arriba abajo” (Mc. 15, 33-39).



con ideas similares a las desarrolladas por el movimiento intelectual conocido como la teología de la liberación<sup>107</sup>. Los teólogos de la liberación tomaron como piedra fundamental de su teoría el concepto del reino de Dios. Leonardo Boff inicia su pensamiento reformulando la definición de reino: “el reino aunque no sea de este mundo por su origen (su origen está en Dios), sí esta presente en medio de nosotros, manifestándose en procesos de liberación” (en Gibellini, 1993: 389); Jon Sobrino, en su libro *Jesucristo liberador* (1991), dedica todo un capítulo a meditar sobre el reino de los cielos. En él dice que el reino de Dios es impreciso, ambiguo, lo único que se puede saber de él es que es una esperanza histórica, una utopía<sup>108</sup>. De esta forma la esperanza se convierte en uno de los valores esenciales de la teología de la liberación. Véase ahora los parecidos de este discurso con la definición del reino de Carpentier:

Era un cuerpo de carne transcurrida. Y comprendía [Ti Noel], ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en El reino de este mundo (Carpentier, 1949: 2010, 156).

---

<sup>107</sup> El teólogo Rosino Gibellini explica que el rasgo característico de la teología de la liberación es el profético, entendido de esta manera: “Según la reconstrucción histórica propuesta por Enrique Dussel, la teología latinoamericana de la liberación hunde sus raíces en la línea de la teología profética de la iglesia de América Latina, que ha encontrado expresión en la teología no académica de valeroso misioneros desde tiempos de la Conquista –a partir de 1511, año en que se registra el primer grito crítico-profético en América Latina por obra de Antonio de Montesinos (+1545) en favor de los indios y contra los explotadores coloniales (...) es un filón profético que aflora repetida veces en otras figuras y en otras situaciones históricas, concretamente en la teología práctico-política de la época de la emancipación neocolonial, a comienzos del siglo pasado (Hidalgo y Morelos), y que vuelve a parecer con fuerza en la segunda mitad de nuestro siglo con la teología de la liberación” (Gibellini, 1993: 371). Resulta curioso que la característica principal de este pensamiento sea la cuestión profética, que no significa un discurso en alusión al futuro –aunque sí lo es pero no es lo esencial–, sino en la figura del hombre que denuncia injusticia y se convierte en guía moral. El teólogo Bouyer define al profeta como “aquel que habla por otro. Los griegos empleaban corrientemente esta voz con referencia a los oráculos que daban consejos más que predicciones” (Bouyer, 2007: 554-555). Concuerda con la idea de carácter mesiánico del que imprime Carpentier al intelectual.

<sup>108</sup> Jon Sobrino escribe: “Jesús habla muchas veces del reino de Dios, pero nunca dice qué es en concreto (...) Jamás nos dice Jesús expresamente qué es ese reino de Dios. Lo único que dice es que está cerca (...) El reino de Dios tiene más bien dos connotaciones esenciales: (a) el regir de Dios en acto, (b) para transformar una realidad histórico-social mala e injusta en otra buena y justa (...) Israel tiene como esencial a su fe que Dios puede cambiar la realidad mala e injusta en realidad buena y justa. Por ello, al reino de Dios se corresponde con una esperanza histórica (...) el reino de Dios es una utopía que responde a una secular esperanza popular, en medio de calamidades históricas” (Sobrino, 2000: 128, 129, 130).

Las similitudes entre el reino de Carpentier y el reino de los teólogos de la liberación son evidentes. En los dos reinos el hombre debe trabajar para el futuro, la recompensa de esa labor vendrá en un mañana que no puede garantizarse. La retribución se queda en el porvenir<sup>109</sup>, el valor en el presente y lo que le motiva al hombre a trabajar, a plantearse tareas, es la esperanza: “el hombre ansia siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada”. Emparentada a la esperanza se encuentra la fe. Ésta no sólo implica creer, se trata más bien de confiar. Se llega a la fe por un acto de intelección, que los teólogos de la liberación lo plantearon a través de la praxis histórica<sup>110</sup>; lo que significa la presencia de Dios en la historia del hombre. Esta idea puede encontrarse en toda la narrativa de Carpentier, pues en sus relatos la historia siempre tiene un papel importante.

La teología de liberación, como meditación, no va más allá del plano intelectual. Para evitar la metafísica, la especulación, hace que esa reflexión parta y verse sobre la praxis histórica. Su meditación se limita únicamente a ella, pero se cuida de que esa reflexión no se convierta en acción, al menos no por vía de ella misma, pues sólo es una teoría, por lo que queda siempre en un conocimiento teórico. Básicamente, es un argumento muy parecido al de Alejo Carpentier. Sus novelas tratan sobre algún hecho histórico<sup>111</sup>, sus protagonistas principales siempre son conscientes de la realidad histórica que los envuelve y el discurso, tanto de sus héroes como del escritor, no va más allá de las palabras. Es un compromiso a la acción pero siempre en el plano estético. Engancharse al pensamiento religioso facilitó a Carpentier sortear un paradigma muy potente en su momento: el del escritor que buscaba una implicación más activa en la política<sup>112</sup>. Para no ceder ante este modelo, Carpentier recurrió a la religiosidad, así, su escritura política se hizo menos política, más afable.

---

<sup>109</sup> El teólogo Karl Rahner interpretaba el porvenir no como algo que iba a pasar, no es un presente que espera de un mañana, es más bien algo algo desconocido. Es el anhelo de diferencias, un cúmulo de saber y de ignorancia, de proyectos y esperanzas. Ver Karl Rahner: *Teología trascendental* en Rosino Gibellini, *Teología del siglo XX*, 1998: 239-254.

<sup>110</sup> “En este contexto, la teología será una reflexión crítica desde y sobre la praxis histórica en confrontación con la palabra del Señor acogida y vivida en la fe. Aquí la teología es rigurosamente entendida como un acto segundo que presupone un acto primero: es, según la clásica formulación *anselmiana*, *fides quaerens intellectum*; la inteligencia teológica presupone la fe, una experiencia de fe, un espiritualidad en suma, como acto primero. “Se trata simplemente de tener presente que una teología que no se sitúa en el contexto de una experiencia fe corre el riesgo de convertirse en una especie de metafísica religiosa, en una rueda que gira en el aire sin hacer que el carro avance”. Así pues, la experiencia de fe como acto primero; la teología de la liberación viene después: teología como acto segundo (...) el acto primero presupuesto es una experiencia de fe contextualizada por el compromiso con el otro (...) es una praxis, es decir, un conjunto de prácticas dirigidas a cambiar la realidad (...) es una teología de la fe que actúa (...) que parte desde la praxis y reflexiona sobre la praxis (...)” (Gibellini, 1998: 374-375).

<sup>111</sup> Recuérdese que para muchos filósofos, como el caso de Hegel, la historia es una de las formas de leer y comprender la realidad social.

<sup>112</sup> Julio Cortázar también tuvo que lidiar con la presión que en aquella época empujaba a los escritores a tomar mayor responsabilidad política. Esta imposición comenzó con la hegemonía de la corriente literaria del realismo-socialista. Cortázar, al igual que Carpentier, juega con el uso de conceptos para no perder su estatus de

En *El recurso del método* suceden las mismas relaciones entre los personajes. Aquí, la función del intelectual recae en dos papeles: El Estudiante, que viene a realizar una labor similar a la de Enrique en *La Consagración de la Primavera*, aunque con mayor combatividad política; y la hija del Primer Magistrado, Ofelia, que equivale a la representación de Vera, aunque con menor protagonismo. El Primer Magistrado ilustra el poder dictatorial, es una versión más extensa de Víctor Hughes y de Henri Christophe. Comparte con ellos la visión pragmática y efectiva del poder, pero se diferencia en que Víctor Hughes y Henri Christophe muestran las consecuencias de trasladar ideas de otra parte sin tener en cuenta el contexto social. El Primer Magistrado, por contra, ostenta el poder porque conoce la realidad en la que se mueve y aplica esa experiencia a la realidad.

El Estudiante, tal y como el arquetipo del guía moral propuesto por la ideología de la teología de la liberación, es un intelectual que se ciñe a la realidad social, que en la mayoría de países de América Latina se caracteriza por la pobreza, la desigualdad y el conflicto social. Curiosamente, El Estudiante no tiene identidad definida. Álvarez, Álvaro o Alvarado es la única alusión a la que hace referencia el texto. El hecho de que al protagonista se le conozca únicamente por su profesión y no por su nombre podría indicar, en primer lugar, la intención del escritor de restarle individualidad, de crearlo como arquetipo, pues el Primer Magistrado, su contrapunto, funciona como tal, ambos carecen de nombre, los dos son símbolos:

(...) más conocido por El Estudiante desde que, en un discurso particularmente agresivo, hubiese dicho: “No vean en mí sino un estudiante más, cualquier estudiante, El Estudiante” —que algo se había destacado en pasadas agitaciones universitarias—. (...) Y como nunca se le había vigilado mucho, por inofensivo —parecía más interesado por la poesía que por la política—, no acababan de ponerse de acuerdo los Expertos de la Seguridad sobre su aspecto físico, estatura, fisionomía, corpulencia. Decían unos que tenía los ojos verdes; decían otros que los tenía castaños; decían éstos que era atlético; decía aquéllos que era un hombre debilucho y enfermizo: 23 años, según los registros de inmatriculación universitaria; huérfano de madre; hijo de un maestrescuela caído en la matanza de Nueva Córdoba (Carpentier, 1974: 2008b, 403-404).

Préstese atención como el héroe no tiene un aspecto físico definido, nadie sabe describirlo, igual que ciertas doctrinas místicas que concebían a Jesús como un ser incorpóreo, como el maniqueísmo. En segundo lugar, llamarle simplemente El Estudiante a su personaje simboliza ese conocimiento que nunca llega a ser reconocido por carecer de un título

---

escritor y evitar que su literatura caiga en desprestigio. La manera en que se defiende Cortázar puede verse en los ensayos *¡Realidad, cuántos crímenes se comenten en tu nombre!*, *El intelectual y la política en Hispanoamérica o Viaje alrededor de una mesa*, todos los ensayos en *Obra crítica*, 2006.

académico<sup>113</sup>. Tal característica, aunque pequeña y casual, resulta interesante. Recuérdesse que Carpentier es, siguiendo la tipología de Barthes, un intelectual que escribe novelas. Y el mayor reto de un intelectual en la sociedad es su reconocimiento, elemento que requiere de una infraestructura cultural. América Latina, tradicionalmente deficiente de ella<sup>114</sup>, ha llevado a los intelectuales hispanoamericanos a buscar ese reconocimiento fuera de sus países. Llamar El Estudiante a su protagonista no sólo personaliza la *intelligentsia* no legitimada, también la soledad del intelectual que lo lleva a la marginación<sup>115</sup>. El final de la novela es similar a la estructuras de las anteriores. El Primer Magistrado pierde el poder y El Estudiante termina exiliado a la espera de una nueva revolución. La última escena la viven en una estación de tren, símbolo por excelencia de lo intemporal. Así pues, se puede concluir que dotar de elementos religiosos –particularmente cristianos– a la imagen del intelectual latinoamericano<sup>116</sup> permitieron que el llamamiento a la acción de Carpentier se replegara sobre sí mismo. Tal y como señala Klausner<sup>117</sup>, las altas exigencias del discurso cristiano

---

<sup>113</sup> Es muy cierto que El Estudiante puede hacer alusión a una figura histórica de la época. Pero no es la primera vez que Carpentier hace referencia a la falta de títulos académicos de los protagonistas de sus novelas. Por ejemplo, Enrique dice: “El aprendiz de arquitecto que en mí vivía se interesaba grandemente por New York (...) yo, todavía estudiante, viejo estudiante...” (Carpentier, 1978: 2004, 313, 317).

<sup>114</sup> Julio Cortázar advierte así sobre este rezago histórico: “Me gustaría leer una afirmación concreta de esta tesis que parece inquietar a Collazos; en todo caso, la posición es tan absurda como la apuesta, la de exaltar hasta las nubes la narrativa latinoamericana de estos tiempos sin advertir que, en definitiva, hay un muy pequeño grupo de escritores significativos y que nos falta la infraestructura cultural capaz de asegurar una continuidad y una renovación de algo que quizá, desgraciadamente, se quede en una pléyade aislada y momentánea como en tantas instancias de la historia de otros sectores del mundo, la España del Siglo de Oro, por ejemplo, o la misma España de los años treinta” (Cortázar, 2006: 401).

<sup>115</sup> En muchos casos también el exilio. En su primer encuentro, El Primer Magistrado ofrece exiliarse a El Estudiante: “Bien. Ya que no quieres entenderte conmigo, te doy tres días para abandonar el país. Pide a Peralta lo que te haga falta. Te puedes marchar a donde quieras. París, por ejemplo” (Carpentier, 1974: 2008b, 455).

<sup>116</sup> Retratar al intelectual latinoamericano con apariencia de Jesús no fue algo exclusivo de Carpentier, ni es exclusivo del intelectual. Igual pasó con personajes tales como el argentino-cubano Ernesto “Che” Guevara, el colombiano Camilo Torres y muchos otros revolucionarios latinoamericanos. Por ejemplo, uno de los libros más famosos de aquella época fue el del polaco Ryszard Kapuscinsky que llevaba por título *Cristo con un fusil al hombro* (1975). En la contraportada de su edición decía: “Poco después de la muerte del Che Guevara, el pintor revolucionario argentino Carlos Alonso pintó un cuadro que inmediatamente se hizo famoso en toda América Latina y que, multiplicado en miles de copia, apareció en forma de cartel en los muros de La Habana y de Caracas, en las aulas universitarias de Lima y de Santiago de Chile, en las viviendas de obreros brasileños y en las chozas de campesinos mexicanos. Alonso había pintado un figura de Cristo con un fusil al hombro, figura que, por su aspecto y su atuendo, recordaba la de un guerrillero, fuera éste cubano, bolivianos o colombiano. En los países de las dictaduras militares, la policía arrancaba el cartel de los muros; en Paraguay dieron con sus huesos en las cárcel los estudiantes que habían aprovechado la noche para pegarlo en las calles de Asunción. El cuadro de Alonso se ha convertido desde entonces en símbolo artístico del luchador, del guerrillero, del hombre que, arma en mano y en las peores condiciones, combate la violencia y la arbitrariedad en su lucha por un mundo diferente, justo y bueno con todos los seres humanos” (Kapuscinsky, 2010).

<sup>117</sup> “En consecuencia, él dejó sin tocar [se refiere a Jesús] el curso de la vida ordinaria –perversa, cruel, pagana–; su exaltado ideal ético quedó relegado a un libro o, a lo sumo, se transformó en una posesión de monjes y reclusos que vivieron muy alejados de las rutas de la vida cotidiana. Exceptuada esta doctrina ética, Jesús no le dio nada a su nación. No se cuidó de reformar la civilización o el mundo: por lo tanto, adoptar la doctrina de Jesús significa apartarse de toda esfera de la existencia humana y nacional ordenadas –de la ley, del aprendizaje

hacen que éste sea imposible que trascienda a la esfera política, los planteamientos únicamente se queda como teoría, en el caso de Carpentier en su literatura.

## b) Marxismo

El marxismo constituye otro de los términos transformados por Carpentier, vocablo muy popularizado en su época pero cuya frecuente utilización agotó su referencia. Nos referimos al uso de este concepto desde el sentido mítico (en el habla, en el lenguaje del vulgo) y no en su definición estrictamente académica o especializada<sup>118</sup>. Buena parte de los escritores tuvieron en aquel momento una relación conflictiva con el uso generalizado de esta palabra y con ciertas ideas estéticas que se asociaban a él. Tanto Carpentier como Julio Cortázar, entre otros, en algunas ocasiones se vieron presionados a defender el estilo literario de sus novelas. Cortázar tuvo que justificar la forma fantástica de sus relatos ante algunos que peyorativamente los tildaban de burgueses. Por su parte, Carpentier apoyó determinadas posiciones políticas que gozaban de mayor aceptación popular, probablemente para evitar que su exhibicionismo intelectual fuese tachado de elitismo cultural o esnobismo<sup>119</sup>.

No son muchos los ensayos de Carpentier que contengan el marxismo como objeto central de reflexión propiamente<sup>120</sup>, pero en sus textos se encuentran diversas alusiones hacia él que revelan el posicionamiento del escritor. Para Carpentier muchos movimientos sociales

---

y de la ciencia del gobierno civil– de la vida del Estado y de la riqueza en prácticamente todas sus formas” (Klausner, 2005: 505).

<sup>118</sup>No nos referimos al marxismo desde el punto de vista de las teorías filosóficas y económicas de Karl Marx y de los pensadores que hasta el día de hoy continúan debatiendo sus planteamientos. Se entiende el marxismo como un mito. Y por mito lo planteado por Roland Barthes en *Mitologías* (1957), que el autor explica de la siguiente manera: “¿Qué es un mito en la actualidad? Daré una respuesta muy simple, que coincide perfectamente con su etimología: el mito es un habla (...) Pero lo que desde ya sabemos plantear como fundamental es que el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea: se trata de un modo de significación, de una forma. Más adelante habrá que imponer a esta forma límites históricos, condiciones de empleo, reinvestir en ella la sociedad; nada impide, sin embargo, que en un principio la describamos como forma” (Barthes, 2009c: 167).

<sup>119</sup>El escritor marxista José María Arguedas miraba con cierto recelo a Carpentier, por su europeísmo y por su basta erudición: “Son visibles sus distancias con Alejo Carpentier, cuyo europeísmo y erudición lo intimidaban, aunque expresa esta reticencia de manera un tanto serpentina” (Vargas Llosa, 2006: 946).

<sup>120</sup>Es verdad que en 1941, tras su regreso de Europa a La Habana, Carpentier escribió una serie de artículos bajo el título “*El ocaso de Europa*”, para la revista *Carteles*. Según González Echevarría, los filósofos a los que Carpentier hace referencia en el primero de ellos son Hegel y Marx. González dice al respecto: “Aunque la presencia de Hegel y Marx es significativa, si bien confusa y contradictoria, la clave de las ideas de Carpentier es Oswald Spengler, a quien sus artículos rinden homenaje en su propio título (...) La incierta coexistencia de Hegel, Marx y Spengler no debe ocultarnos sus afinidades fundamentales, particularmente en el esquema de caída y resurrección, Apocalipsis y nuevo inicio, que articula su concepción de la historia” (González, 2004: 80, 81). También, el prólogo a *¡Ecué-Yamba-Ó!* hace referencia al marxismo. Asocia el vanguardismo con la filosofía de Marx, pero el vínculo es forzado.

interpretaron el marxismo a partir de un matiz religioso. En *La consagración de la primavera* escribe:

... de proletario de vieja cepa, hallaba en su marxismo lo que sus antepasados habían encontrado durante siglos en los Evangelios: una razón de vivir, inquebrantable y vivificante...(Carpentier, 1978: 2004, 498).

En *El siglo de las luces*, Ogé, el personaje negro con aires de sacerdote, asocia el marxismo a tiempos proféticos:

Y seguiremos sin noticias porque los gobiernos tienen miedo; un miedo pánico al fantasma de Europa [frase que remite a Karl Marx en El manifiesto comunista de 1848] concluyó Ogé con tono profético—. Llegaron los tiempos, amigos. Llegaron los tiempos (Carpentier, 1962: 2008a, 262).

Por otra parte, en *El recurso del método*, el marxismo es retratado con sorna e ironía<sup>121</sup>; jugando con los referentes de marxismo y el color rojo, Carpentier se burla de su utilización por parte de los militares al servicio del Primer Magistrado:

A las tres, ocuparon las autoridades –al mando del Teniente Calvo, experto designado– distintas librerías que ofrecían al público, en ediciones económicas, libros tales como *La semana roja* en Barcelona (opúsculo sobre la muerte del anarquista Ferrer), *El caballero de la Casa Roja*, *El lirio rojo*, *La aurora roja* (Pío Baroja), *La virgen roja* (biografía de Louise Michel), *El rojo y el negro*, *La letra roja* de Nathaniel Hawthorne –exponentes todos, según el experto, de una literatura roja, de propaganda revolucionaria, culpable, en mucho, de hechos como el que anoche había sucedido en Palacio–. Los tomos, arrojados a carretones, tomaron el camino del Incinerador de Basuras construido, poco antes, en las afueras de la ciudad. “Llévense, de una vez, *La caperucita roja*”, había gritado, fuera de sí, uno de los comerciantes. “Va preso, por gracioso”, dijo el Teniente Calvo, entregándolo a un agente (...) (Carpentier, 1974: 2008b, 398).

---

<sup>121</sup> “Y como el Ilustre Académico le hubiese hablado alguna vez, allá en París, de un “peligro marxista”, de una «literatura marxista», ordenó a Peralta (« más inteligente que estos detectives de mierda, sin desmejorar lo presente»...) que le trajera cuanta literatura de ese tipo pudiese hallar en la ciudad... Dos horas después, varios tomos se alineaban en la mesa del despacho presidencial: Marx: *La lucha de clases en Francia* (1848-1850), *El 18 Brumario de Luís Bonaparte*, *La guerra civil en Francia* (1871). «¡Bah!... Todo eso es prehistoria», dijo el Primer Magistrado, apartando los volúmenes con mano desdeñosa. Marx-Engels: *Crítica de los programas de Gotha y de Erfurt*... «Esto me huele a panfleto contra la nobleza europea... Porque el Gotha, como tú sabes, es algo así como el anuario telefónico de príncipes, duques, condes y marqueses...» Engels: *Ludwing Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. «No creo que esto sea capaz de pervertir a nuestros conductores de tranvías... » Marx: *Salario, precio y provecho*. Y leyó el Presidente: *La determinación de los valores de las mercancías mediante cantidades relativas de trabajo que les son incorporadas es algo totalmente distinto del método tautológico de la determinación de los valores de las mercancías por el valor del trabajo o por los salarios*. «¿Entendiste algo? Yo, tampoco » . Marx: *Contribución a la crítica de la economía política*. Hojeó el tomo hasta un Apéndice que promovió su hilaridad: «Con versos en inglés, versos en latín, versos en griego... A ver si con eso adoctrinan a La Mayoralía Elmira ». («Me tienen por más bruta de lo que soy», dijo la otra, picada...)” (Carpentier, 1974: 2008b, 404, 405).

En *La consagración a la primavera* se suma a la sátira, al desdén por un pensamiento que poco tiene que ver con la región. Enrique y su amigo publicista dicen:

–“Marx lo predijo todo, lo adivinó todo, lo explicó todo” –dijo Enrique, volviendo a hojear el libro. –“Pero en el mundo donde nos movemos, nadie quiere que le predigan nada ni que le expliquen nada: *Après moi le déluge* (¡y qué buen slogan ése, de Luis XV, para un anuncio de impermeables!). Quien pretenda imponer aquí un pensamiento revolucionario marxista nada entiende de marketing”... (Carpentier, 1978: 2004, 399).

Las alusiones al marxismo en sus textos tienen por finalidad hacer referencia a fenómenos políticos y sociales que estaban sucediendo en el continente, como eran el autoritarismo, las dictaduras militares y la represión social. En algunos países hispanoamericanos esta coyuntura desembocó en guerras civiles. La mayoría de gobiernos y actores políticos afines al *status quo* interpretaban el reclamo de los movimientos sociales como una influencia de la ideología marxista, cuando la verdad era que en una región marcada por la desigualdad social y el difícil acceso a la educación, pensar que esas mayorías estaban influenciadas por un pensamiento tan sofisticado como el de Marx era ridículo, de ahí los comentarios irónicos en sus obras. Precisamente, una de las cosas que muestra *El recurso del método* es que el dictador no representa un poder intelectual<sup>122</sup>, sino un poder que conoce al hombre medio latinoamericano (un hombre muy religioso y poco burgués). El hombre latinoamericano no es sujeto y objeto principal de la teoría marxista. Es verdad que en los movimientos sociales siempre hubo un pequeño grupo de intelectuales que los acompañaron (en *El recurso del método* los intelectuales son representados por El Estudiante), pero la posición de ellos fue conflictiva porque, por lo general, nacían en ambientes acomodados, debían marcharse a estudiar al extranjero y tenían que realizar un enorme esfuerzo de integración al regresar. En suma, eran una minoría que trataba de incorporarse a una mayoría que se rebelaba contra el grupo social del que ellos provenían (como el caso de Enrique en *La consagración de la primavera*). El resultado de ese encuentro era más bien la soledad que la fusión. Todos los personajes carpenterianos pasan por este proceso conflictivo. Llamar marxistas a la mayoría de los intelectuales de aquél entonces era una exageración.

---

<sup>122</sup> El Primer Magistrado de *El recurso del método* no es un intelectual, es más bien un mestizo que gracias al conocimiento de la realidad de su pueblo, de sus costumbres, logra hacerse con el poder. Fernando Ainsa ha advertido este detalle: “La fuerza telúrica que emana rasgos, gestos costumbres y recuerdos; la cultura mestiza expresándose burda pero tenazmente entre una sofisticada sociedad romana de la obra de Martínez Moreno, anuncia la interesante variante en *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, donde el «despotismo ilustrado» de un dictador centroamericano en exilio parisino es lo suficiente ambiguo para ser convincente. Los platillos de la balanza donde se pesan de un lado tradiciones, cultura popular y hasta sabrosas comidas, y del otro el mundo refinado de los salones parisinos, difícilmente inclinan el fiel de un lado o del otro, como si las opciones estuvieran mal planteadas desde su origen” (Ainsa, 1986: 225-226).

En Carpentier no se observa a un escritor comprometido sino a alguien que aborrecía a las clases sociales más poderosas, a las élites económicas, por su falta de cultura. En *La consagración de la primavera* las quejas de Vera sobre las clases acomodadas son una diatriba constante, en *El siglo de las luces* los adolescentes huérfanos huyen de los ricos provincianos de la isla<sup>123</sup>.

La tía de Enrique representa el tópico por excelencia del rico caribeño. El narrador la describe como una persona de escasa cultura, de modales hoscos y vulgares, y carente de autenticidad en relación con la cultura autóctona. Es a ellos a quien el escritor atribuye comportamientos racistas. Vera crea una escuela de danza para negros y blancos pero teme ser repudiada por las clases poderosas. En *El siglo de las luces*, Sofía, procedente de una de las familias más ricas de Cuba, reacciona con rechazo en un encuentro que tiene con Ogé, médico de orígenes negros. Sin embargo, el desprecio por los ricos no implica que Carpentier haga de esta altivez una causa política en su literatura. Ejemplo de ello es la forma en que la causa negra es retratada en su primer libro, *¡Ecué-Yamba-O!* y, en menor medida, en *El reino de este mundo*. En ambas novelas la negritud tiende a aparecer como un mundo ajeno a él. La negritud está ahí, hay que reconocerla, pero nunca será vista del todo integrada al mundo blanco. Permanecerá como otredad<sup>124</sup>.

Esteban había visto morir a un indio, a un negro: para ellos las cosas ocurrían de muy distinta manera. Se postraban sin protestas, como bestias malheridas, cada vez más ajenos a cuanto les rodeaba, cada vez más deseosos de que los dejaran tranquilos, como resignados de antemano a la derrota final (Carpentier, 1962: 2008a, 502).

---

<sup>123</sup> Carpentier sólo muestra benevolencia cuando los acaudalados manifiestan sensibilidad al arte o al pensamiento: “Esto me hizo penetrar más hondo en la vida venezolana, donde pude admirarme de que más de un millonario se enorgulleciera de que sus hijos fuesen a la Universidad, estudiaran materias difíciles o se inscribieran en las facultades de Filosofías y Letras (...) Aquí, los ricos apreciaban altamente al escritor, al pintor, al músico, abriéndoles las puertas de sus mansiones...” (Carpentier, 1978: 2004, 594).

<sup>124</sup> El deseo de Carpentier de encontrar un sincretismo entre el mundo negro y el blanco fracasa en su novela. A juicio de González Echevarría, falla como relato por ese intento de conciliar ambos mundos. Quizás eso explique por qué en las otras novelas el negro permanecerá siempre como el “otro”. En palabras de González Echevarría: “Marinello [se refiere un importante crítico cubano] discrepa de lo que él considera que son dos fuerzas contradictorias: «la ambición» literaria de Carpentier, y su deseo de «tocar el núcleo íntimo» del negro cubano. Marinello considera que Carpentier ha intentado representar a los afrocubanos desde dentro y desde fuera simultáneamente, creando de esa manera una «grieta» en el centro de la novela –una fisura entre el mundo negro y lo que es esencialmente una percepción blanca de éste” (González, 2004:129). También, el mismo Carpentier, lo reconoce, en una entrevista a Luis Harss: “El mismo Carpentier se dejó llevar por esta tendencia en su primera novela, *Écué-Yamba-Ó* (1933), en la que con cierta inocencia trata de pintar la cultura afrocubana desde «dentro», aunque, como lo admite hoy, sus relaciones con esa cultura eran tan poco íntimas (...)” (Harss, 2012: 51).



La otredad de lo negro se convierte en ruido (tambores que equivalen a música africana) y olores (el aroma a tasajo, la comida de esclavos), que aparecen como presencias distantes pero incapaces de ser comprendidas por sus protagonistas:

“Vida maravillosa –decía Sofía–. Pero detrás de esos árboles hay algo inadmisible.” Y señalaba hacia la fila de altos cipreses, alzados como obeliscos verdinegros sobre la vegetación circundante, que ocultaba otro mundo: el de los barracones de esclavos que a veces hacían sonar sus tambores como un granizo remoto. “Lo siento tanto como tú –replicaba Esteban–. Pero nuestras fuerzas no alcanzarán a arreglar las cosas de distinta manera. Otros, dotados de Plenos Poderes [se refiere a Víctor Hughes] fracasaron en la empresa” (...) Cuando pensaba en la ciudad natal, hecha remota y singular por la distancia, Esteban no podía sino evocarla (...) con sus cielos repentinamente cargados de truenos y nubarrones, con sus calles angostas, fangosas, llenas de negros atareados entre la brea, el tabaco y el tasajo (Carpentier, 1962: 2008a, 493, 287).

De manera que la negritud<sup>125</sup>, al igual que el marxismo, tiene existencia en la obra de Carpentier de una manera particular, bien en tono irónico (el marxismo) o como un gesto de buena voluntad (la negritud), pero el escritor no llega a profundizar sobre estos asuntos. Es simplemente una jerga que el escritor está tratando de arrebatar al lenguaje político.

### c) Revolución

La revolución se asocia en *La consagración de la primavera* con un himno musical. Son tres los hechos históricos fundamentales en el relato: la Revolución francesa, la rusa y la Guerra Civil española –que posteriormente asociará con la Revolución cubana–. La música es, a juicio de Carpentier, lo que une a estos tres eventos, lo que relaciona a las culturas entre sí. En *La consagración de la primavera*, Vera y su primer amante se encuentran en la costa española en una concentración en favor de la causa republicana española. El escritor enlaza los hechos históricos a través de la música. La Revolución cubana también se expresa en términos musicales. Pero las revoluciones tienen su parte negativa: la violencia que ella desencadena justificada por sus nobles intenciones. Deseos que a veces se mezclan con la utopía. Emplear la violencia para erradicar un mal genera una espiral mayor de violencia y caos. En *El siglo de las luces*, Sofía abandona a Víctor haciéndole ver que los medios

---

<sup>125</sup> Se asocia la negritud al marxismo porque, a pesar de que Carpentier no lo señala explícitamente, en su época había ciertas tendencias intelectuales que concebían a las culturas aborígenes de América como las más explotadas de las sociedades latinoamericanas. Se les quitaba la categoría racial para describirlas como una clase social. Por ejemplo, en Perú se trató de integrar al indigenismo quechua al socialismo. Fue el caso de las teorías de José Carlos Mariátegui: “No es la civilización, no es el alfabeto blanco, lo que levanta el alma del indio. Es el mito, es la idea de la revolución socialista. La esperanza indígena es absolutamente revolucionaria” (Vargas Llosa, 2006: 979).

utilizados para liberar las islas caribeñas habían sido los erróneos, y que les ha marcado como condenados sin posibilidad de salvación. La revolución muestra su cara más amarga en *El reino de este mundo*, cuando Ti Noel y sus hijos violan a la esposa de Lenormand de Mezy. En *La consagración de la primavera*, la animadversión por la revolución se expresa en Vera. Su conflicto en la trama se materializa en superar la enemistad hacia ese fenómeno que lo vive como una desgracia ontológica. Vera crece durante la época de la revolución de los bolcheviques y la descripción de Carpentier sobre ese suceso se asemeja al caos de *El reino de este mundo*, de *El siglo de las luces* o de *Los pasos perdidos*. De hecho, la violación a mujeres es destacada igual que lo hiciera en *El reino de este mundo*:

Están repletos de desertores, enracimados en las plataformas, subidos a los techos, cuyas manos no perdonan nalga de mujer que les pase por el lado. Y sin embargo, la vida sigue, prosigue, en un constante apetito de placeres, cada cual agarrado al momento que transcurre, como pasa siempre en épocas de zozobra (Carpentier, 1978: 2004, 553).

En *Los pasos perdidos*, la revolución se presenta también en forma de eventos caóticos incompresibles para el protagonista:

Una multitud vociferante, hostigada por el miedo, desembocó de una avenida, derribándolo todo por huir de una recia fusilería. Llovían cristales rotos. Las balas topaban con el metal de los postes del alumbrado, dejándolos vibrantes como tubos de órgano que hubieran recibido una pedrada (...) Se hablaba de una revolución (...) Traté entonces de conocer las tendencias, los anhelos de los bandos en pugna, sin hallar más claridad. Cuando creía comprender que se trataba de un movimiento de socialistas contra conservadores o radicales, de comunistas contra católicos, se barajaba el juego, quedaban invertidas las posiciones, y volvían a citarse los apellidos, como si todo lo que ocurría fuese más una cuestión de personas que una cuestión de partidos (Carpentier, 1953: 2011, 52-53).

Carpentier valora las revoluciones en tanto no llegan a realizarse, como causas de buenas intenciones o mientras se mantiene como ideales que no se concretizan<sup>126</sup>. Al final de *El recurso del método* se puede ver a El Estudiante planificando eternas revoluciones, “hasta que el público se canse de ver lo mismo” (Carpentier, 1974: 2008b, 535). Aún, cuando en muchas de sus novelas hace referencias a revoluciones pasadas de forma más o menos favorables, éstas son rememoradas a través de la música, dándoles un carácter mítico.

De forma que Carpentier vuelve a recurrir al lenguaje religioso para situar la revolución en un nivel místico –igual que hace con el intelectual–. Sofía, la protagonista de *El*

---

<sup>126</sup> Luis Harss, señala al respecto: “En sus libros las revoluciones son siempre fracasos a corto plazo, pero –según nos asegura– también anuncios al porvenir” (Harss, 2012: 58).

*Siglo de las luces*, ve las consecuencias terribles de la Revolución francesa y decide abandonar a Víctor Hughes para evitar ser testigo de la decadencia de esa insurrección. Necesita seguir creyendo en algo, le confiesa a Hughes: “Quiero volver al mundo de los vivos; de los que creen en algo” (Carpentier, 1962: 2008a, 567). En *El reino de este mundo*, tras contemplar el lado oscuro del levantamiento de los negros, Ti Noel transforma su revuelta en algo espiritual y no en una acción concreta y material. Vera aceptará la Revolución cubana de forma resignada, pero sin estar convencida del todo: “Al menos, si no he estado con la Revolución, no he estado contra ella (...)” (Carpentier, 1978: 2004, 586). La novela finaliza con palabras positivas hacia la Revolución, sin embargo, delatan una actitud condescendiente, dándole el beneficio de la duda.

Más que tomar partido o no por las revoluciones, Carpentier plantea un ejercicio de reflexión sobre el intelectual que se enfrenta a la inestabilidad social, ¿cómo debe encararla?, ¿cuál debe ser su actitud ética? Carpentier trata de responder al reto que una vez planteó Gógol: “No huyas del mundo donde te ha tocado vivir” (En Carpentier, 1978: 2004, 662). Al escritor cubano le tocó vivir en un país de revoluciones, no escribir de ellas hubiera sido una omisión grave que, como cronista mayor, no se hubiera podido permitir.

Pero ello no significa que las revoluciones no posean enormes contradicciones, sobre todo en el uso de la violencia. Carpentier quiere evitar caer en incoherencias. Tal idea se refleja en el diálogo entre Víctor Hughes, símbolo del pragmatismo, y Esteban, que representa al idealismo:

“Contradicciones y más contradicciones –murmuró Esteban–. Yo soñaba con una Revolución tan distinta.” “¿Y quién te manda a creer en lo que no era? –preguntó Víctor–. Además todo esto es vana palabrería (...) Y añadió con tono tajante: “Una Revolución no se argumenta: se hace” (Carpentier, 1962: 2008a, 353).

Al igual que con el discurso sobre el intelectual comprometido, la revolución es positiva sólo como posibilidad, mas no como realización, es la respuesta que Carpentier ofrece. Incluso en *El recurso del método*, el dictador es derrotado no por efecto de una revuelta armada –que el tirano siempre repele–, sino por acciones civiles. El Estudiante jamás llegará a desarrollar la función de Víctor Hughes o de Henri Christophe, se mantendrá a la espera de una nueva revolución. Así, el intelectual comprometido podrá seguir formando parte del ideario que Carpentier defiende.

## 2.1.2. Historia, identidad y amor (erótico)

### a) Historia

Otras definiciones importantes en el discurso de Carpentier, pero que no eran parte de la jerga que en su momento fue sustancial para la creación de una escritura política, son la historia, la identidad y el amor (erótico).

Los eventos históricos no son sólo significativos en la construcción de las tramas de sus novelas, constituyen también herramientas por medio de las cuales se interpreta el mundo. La historia es la huella de los hechos de los hombres que, a juicio del escritor, merecen ser contados. Carpentier es un buscador de ese rastro, lo cual no quiere decir que mire la historia como una ficción, más bien la observa como un instrumento racional que le permite comprender el mundo, y en concreto América. La narración es su poética, lo que funda un hecho es la historia y su relato versa sobre la historia, es decir, su literatura trata sobre hechos, y en tanto que los hechos no pueden ser cuestionados, su literatura merece ser respetada. Esa es la lógica del escritor en relación con la historia, como se puede ver en el siguiente párrafo:

Y ahora que, desde hace más de un siglo, se nos ha abierto cabalmente, con la obra de Marx, el vasto continente de una historia que apenas si habíamos entrevisto anteriormente; ahora que, disponiendo de un instrumental analítico que ha transformado la historia en una ciencia, podemos considerar el pasado desde nuevos ángulos, comprobando verdades que habían pasado inadvertidas para nuestros mayores (...) (Carpentier, 1975: 1981, 83).

La directa referencia que realiza a Marx no significa que Carpentier conciba la historia bajo el enfoque del marxismo<sup>127</sup>, sólo es una estrategia para fundar de autoridad su narrativa. Al igual que la cultura, Carpentier entiende la historia como un organismo vivo:

De ahí que la historia de nuestra América haya de ser estudiada como una gran unidad, como la de un conjunto de células inseparables unas de otras... (Carpentier, 1975: 1981: 87).

---

<sup>127</sup> El enfoque marxista mira la historia desde una perspectiva de la iluminación del siglo XVIII, una visión de progreso y desarrollo: “de fuerzas históricas productos del pasado que están activas en el presente y darán forma al futuro de manera cognoscible” (Williams, 2008: 162). La visión histórica en Carpentier es más fatalista. Se acerca más al historicismo. El historicismo se entiende de la siguiente manera: “Historicismo, tal como se utilizó a mediados del S20, tiene tres sentidos: (i) una definición relativamente neutral de un método de estudio que se apoya en los datos del pasado y rastrea los precedentes de los hechos actuales; (ii) un énfasis deliberado en las condiciones y contextos históricamente variables, a través de los cuales deben interpretarse todos los acontecimientos específicos; (iii) un sentido hostil, para atacar todas formas de interpretación o predicción mediante la “necesidad histórica” o el descubrimiento de «leyes generales del desarrollo histórico »” (Williams, 2008: 162).

Nótese cómo el escritor establece el símil de la historia con un conjunto de células, así como la extensión que hace a toda América. Es su intento por imponerse como autoridad intelectual más allá de sus fronteras. Entender la historia como algo vivo explica el papel optimista que Carpentier atribuye a América. El escritor tiene la creencia de que la espontaneidad y el vigor son signos del auge de una civilización. Por eso es que su discurso sugiere que América Latina se encuentra en el momento oportuno para desarrollar la hegemonía cultural en el mundo<sup>128</sup>, no obstante, esto no deja de ser una ilusión, un deseo que a veces le coloca en posiciones contradictorias. La historia está hecha de tradiciones, de relatos. Si se acepta la tesis de Spengler de que una civilización que es consciente de su historia, o que constantemente recurre a ella, es una cultura en decadencia, por qué Carpentier, que presume de la vitalidad americana, se ve apelando constantemente a la historia.

Para mantener el mito de que América Latina es espontánea y viva, sin caer en la incoherencia, Carpentier se presentará como el nuevo descubridor de América. La historia se convierte en una herramienta científica que le permite revelar incuestionablemente un nuevo mundo. Así, cada hecho histórico será un nuevo descubrimiento, insólito, que reviste de autoridad a su discurso<sup>129</sup>.

Los hechos insólitos son los hechos raros, inusuales, que no siguen un patrón o una pauta, es decir, son los que no deberían formar parte de un análisis histórico, en tanto que son una excepción. Pero Carpentier invierte la idea al posicionar la irregularidad como norma, lo hace valiéndose de un hecho inusitado, relacionándolo con un elemento general de la historia de Occidente a partir del cual hablar de América. De este modo, el elemento histórico general –el de Occidente– encubrirá el hecho inaudito y proporcionará autoridad al discurso. *El siglo de luces*, por ejemplo, se construye a partir de un personaje histórico, marginal, de un período de su vida inexistente:

Como Víctor Hughes ha sido ignorado por la historia de la Revolución Francesa –hartó atareada en describir los acontecimientos ocurridos en Europa, desde los días de la Convención hasta el 18 Brumario, para desviar la mirada

---

<sup>128</sup> La idea de que América Latina era una continuidad, una especie de territorio salvador de la decadencia de Europa estuvo también presente en intelectuales como Alfonso Reyes. Jorge Myers dice sobre él: “A diferencia de otros autores contemporáneos que cultivaron el “ensayo de interpretación americanista”, su americanismo estuvo por ende siempre templado –aún en los años más oscuros del segundo conflicto mundial, cuando pudo soñar que México podía convertirse en el Arca que salvaría del diluvio a la civilización europea” (Myers, 2010: 84).

<sup>129</sup> “Nuestra historia contemporánea nos presenta cada día insólitos acontecimientos. El solo hecho de que la primera revolución socialista del continente se produjera en el país peor situado para propiciarla –digo «peor situado» geográficamente– es ya de por sí un hecho insólito en la historia contemporánea, hecho insólito que se añade a muchos hechos insólitos que para gloria nuestra y con magníficos resultados se han producido en la historia de América desde la Conquista hasta ahora” (Carpentier, 1975: 1981, 135).

hacia el remoto ámbito del Caribe–, el autor de este libro cree útil hacer algunas aclaraciones acerca de la historicidad del personaje (Carpentier, 1962: 2008a, 583).

Víctor Hughes es el hecho insólito, la Revolución francesa y El 18 Brumario es el hecho general<sup>130</sup>, por lo cual su discurso, ya proveído de autoridad, se extiende al Caribe. *El reino de este mundo* se basa en la revuelta de esclavos de una pequeña isla, Santo Domingo, habitualmente omitida políticamente por las potencias económicas de América. Los hechos infrecuentes son la vida de un licántropo –el mero uso de la palabra en el texto ya indica su grado de extrañeza– y un cocinero creador de un pequeño imperio. El elemento histórico general es citado en el prólogo – que en *El siglo de las luces* se comenta en el epílogo–:

A fines del año 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe –las ruinas, tan poéticas, de Sans-Souci; la mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de la Ciudadela La Ferrière– y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo –el Cap Français de la antigua colonia–, donde una calle de larguísima balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte (Carpentier, 1949: 2010, 7).

Muy probablemente sea poco conocido el palacio de Sans-Souci o la ciudadela de La Ferrière, pero al hacer mención del apellido Bonaparte es imposible no hacer referencia a Napoleón, que se convierte en el elemento general de la historia al cual se engancha la ficción de Carpentier. A partir de este hecho el escritor despliega su discurso a toda América:

Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de América entera (...) (Carpentier, 1949: 2010, 12).

*La consagración de la primavera* enlaza la Revolución cubana –el hecho insólito, teniendo en cuenta que se trató de un suceso conocido en los medios de comunicación, pero acontecida en una región poco importante económicamente– con la Revolución francesa, la Revolución bolchevique y la Guerra Civil española (hechos generales). *El recurso del método*, si bien retrata un territorio imaginario, no dejará de relacionarlo con la historia europea. En *El concierto barroco* y en *El arpa y la sombra* Antonio Vivaldi y Cristóbal Colón se convierten en los elementos generales de la historia. En definitiva, Carpentier utiliza la historia como un mecanismo para que su discurso adquiera prestigio, reconocimiento y autoridad.

---

<sup>130</sup> Al decir “general” nos referimos a una visión eurocéntrica u occidental.

## b) Identidad

Otro elemento presente en los textos de Carpentier es la identidad, pero tratada de una forma particular. Carpentier era hijo de padre francés y madre rusa, y, al igual que Julio Cortázar, mantenía el acento francófono al hablar. La identidad constituye, por tanto, un tema ineludible en su narrativa. En relación a este asunto, González Echevarría afirma:

Entorpecido por un tenaz impedimento del habla –arrastraba la r– que le daba a su español un marcado acento francés (como si la lengua de su padre y su propia lengua estuvieran en pugna), y tras haber pasado más de veinte años de su vida adulta en Francia, Carpentier no podía satisfacer fácilmente a nivel personal su deseo de proclamar la especificidad e independencia de un nuevo comienzo latinoamericano. Pero debido a la naturaleza tan abarcadora de su empresa, la interrogante de su propia identidad, aunque sumida en el marco mayor que hemos esbozado, entra en juego persistentemente en sus escritos (...) En una Cuba inundada de extranjeros conseguir empleo sin ser cubano podía haber sido difícil, aunque las leyes promulgadas para favorecer a los nacionales es posterior (1934). Hay que señalar también que, en la época en que le tocó abrirse paso como artista e intelectual, el nacionalismo era muy fuerte en toda América Latina. Esto tiene que haber sido motivo de ansiedad para el joven Alejo. En 1937, Juan Marinello se refería a él como escritor “cubano-francés” y añadía que en La Habana, por su acento (esa ere gutural) se le tomaba por extranjero (González, 2004: 69, 30).

No puede ignorarse que la identidad se trasladará a los textos del escritor. En ocasiones adquiere mayor importancia que la escritura política. En *El recurso del método* el dictador intenta forjar un país por la fuerza, con un dilema de valores en relación con la identidad como telón de fondo. El territorio se encuentra constantemente confrontado con Europa y Estados Unidos, y el protagonista se ve obligado a definir su país, de forma que el problema de la tiranía cede espacio al problema de la identidad. Qué es América Latina es la pregunta que subyace a lo largo del texto:

Pero lo importante no era que el Enemigo del Orden se hubiese abismado en las arenas de Las Tembladeras. Lo importante era que, con ello, se afianzara, ante el conflicto que empavorecía al mundo, nuestra Conciencia de Latinidad, porque nosotros éramos latinos, profundamente latinos, entrañablemente latinos, depositarios de la gran tradición que, a través de las Pandectas romanas, fundamento de nuestro Derecho, de Virgilio, Dante, El Quijote, Miguel Ángel, Copérnico, etc., etc. (largo párrafo, rematado por larguísimas ovaciones) (Carpentier, 1974: 2008b, 356).

Pero es en *Los pasos perdidos* donde en mayor medida se plantea la identidad como uno de los temas de la novela. Según González Echevarría, éste es el relato más biográfico de

Carpentier<sup>131</sup>, texto que más que contener referencias sobre sucesos reales de la vida del escritor, condensa su principal preocupación estética: quién soy, cuál es mi origen, sobre qué escribo<sup>132</sup>. Si bien estas cuestiones aparecen en otros relatos de forma circunstancial, transversal, aunque ocultas por su escritura política, en *Los pasos perdidos* constituyen uno de los núcleos de la historia. América es en otras novelas el objeto del relato, mientras que en *Los pasos perdidos* el territorio se encuentra íntimamente ligado a sus experiencias. La novela comienza con el protagonista desarraigado que vive en un espacio cuyo tiempo parece suspendido:

Cuando se festejaba mi cumpleaños en medio de las mismas caras, en los mismos lugares, con las mismas canción repetida en coro, me asaltaba invariablemente la idea de que esto sólo difería del cumpleaños anterior en la aparición de una vela más sobre un pastel cuyo sabor era idéntico al de la vez pasada. (...) Habíamos caído en la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o al Cómitre. Por entender que era vano rebelarse, luego de un desarraigo que me hiciera vivir dos adolescencias –la que quedaba del otro lado del mar y la que aquí se había cerrado– no veía dónde hallar alguna libertad fuera del desorden de mis noches, en que todo era buen pretexto para entregarme a los más reiterados excesos (Carpentier, 1953: 2011, 13).

A partir de esa situación el protagonista decide emprender un viaje. Es importante subrayar que la motivación del héroe para exiliarse es la búsqueda de los orígenes de la música. El protagonista persigue un antiguo instrumento relacionado con los inicios de la música. La presencia del elemento espiritual es particularmente evidente en el relato. En segundo lugar, cabe destacar la descripción que realiza el territorio que alberga sus orígenes, su procedencia espiritual, si entendemos la música como símbolo por excelencia de lo anímico. El espacio es relatado como un lenguaje –ya se había dicho que el espacio no es paisaje en Carpentier–; y en tercer lugar, es relevante la resolución que propone el escritor en función de su identidad: su condición de intelectual.

---

<sup>131</sup> “Mientras en sus anteriores ficciones Carpentier urdió su narración en torno a la biografía de una oscura figura histórica, en *Los pasos perdidos* él mismo es el objeto de la biografía, y la escritura de la novela se vuelve tema de la narración” (González, 2004: 214).

<sup>132</sup> El mismo González afirma que existen discrepancias sobre si Carpentier realizó realmente el viaje sobre el Orinoco que hace alusión el texto: “Confusas discrepancias, así como intuiciones acerca de la más profunda naturaleza autobiográfica de la novela, surgen al desplazar nuestro enfoque hacia la reminiscencias de Carpentier sobre la composición de *Los pasos perdidos*” (González, 2004: 223).



El balance del viaje<sup>133</sup> es que su identidad se ciñe a ser intelectual. Ejemplo de ello se observa en el siguiente pasaje, donde el personaje, que se encuentra en la selva, echa en falta libros, papel y tinta:

Hago un gesto de denegación. Pero en ese mismo instante suena dentro de mí, con sonoridad poderosa y festiva, el primer acorde de la orquesta del Treno. Recomienza el drama de la falta de papel para escribir. Y luego viene la idea del libro, la necesidad de algunos libros. Pronto se me hará imperioso el deseo de trabajar sobre el Prometheus Unbound (...) El idioma de los hombres del aire, que fue mi idioma durante tantos años, desplaza en mi mente, esta mañana, el idioma matriz –el de mi madre, el de Rosario– (...) No me quiero marchar, sin embargo. Pero admito que carezco de cosas que se resumen en dos palabras: Papel, tinta (Carpentier, 1953: 2011, 237).

Adviértase cómo Carpentier vuelve a la cuestión del lenguaje y cómo apela a éste para describir un territorio real del que también se vale para la construcción de su identidad: su idioma es el de los hombres del aire. Al final, el protagonista abandona la selva al concluir que su identidad es su oficio intelectual. No obstante, la ocupación de intelectual en Hispanoamérica es sumamente compleja. Si asumimos que la selva es alegoría de Latinoamérica, ser reconocido como intelectual es un reto que exige legitimidad, la cual no se puede encontrar en la región por su ausencia de infraestructura cultural. La emigración, que se ha convertido en tradición entre los pensadores americanos, es la única alternativa si se aspira a ejercer tal función. El protagonista de la novela toma la decisión de dejar la selva en busca de papel y tinta para luego regresar y fundar su oficio de manera legítima: Pero el héroe carpenteriano ya no quiere ser el expedicionario que re-descubre América desde Europa, no desea regresar con una misión establecida “desde allá”. Lo que persigue es el reconocimiento de esa cultura que él ha asumido como suya, y es por lo que habla de tener un oficio legítimo. Para lograrlo es necesario romper el vínculo legal con su antigua vida, con su existencia en Europa. En su partida el protagonista abandona la selva con el propósito de fundar un pensamiento a través de su escritura:

“Le entrego, entonces, como prueba, los apuntes del Treno [la obra musical que ha estado escribiendo]. Le digo que, para mí, esos cuadernos son la cosa más valiosa después de ella” (Carpentier, 1953: 2011, 239).

---

<sup>133</sup> El escritor compara el viaje de su héroe con el de Odiseo. El protagonista viaja por la selva con una edición de *La Odisea*: “Reserva el mejor lugar de su hato para el único libro que lleva consigo a todas partes: una modesta edición bilingüe de *La Odisea*, forrada de hule negro, cuyas páginas han sido moteadas de verde por la humedad” (Carpentier, 1953: 2011, 157).

De vuelta al mundo occidental, el personaje reflexiona sobre lo que ha obtenido de la experiencia del viaje, una travesía marcada por la comparación con Occidente<sup>134</sup>. Llega a la conclusión de cuan importante es el tiempo, que es lo que al final determina la existencia y la identidad. Carpentier desea habitar el tiempo pero es consciente de que ese pensamiento puede entenderse de forma equivocada. Cuando el protagonista regresa a la selva –ya idealizada por el tiempo– se da cuenta de que vivir el tiempo significa no estar atado a un territorio, a una identidad. El destino del protagonista es el constante peregrinar:

Un día comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional pueda serlo dos veces, y al regresar encuentra los paisajes trastocados, los puntos de referencia barridos, en tanto que los informadores han mudado el semblante (...) (Carpentier, 1953: 2011, 272-273).

Finalmente, acepta su condición de errante –de extranjero incluso entre los suyos– y que él, como intelectual que es, no tiene cabida en el llamado nuevo mundo, puesto que para habitar ese territorio sin que el tiempo lo domine es necesario vivirlo, algo que un intelectual no puede hacerlo con facilidad porque su baza es el pensamiento, no la emoción<sup>135</sup>. En conclusión, la única identidad posible que Carpentier plantea es la del individuo:

La verdad, la agobiadora verdad –lo comprendo yo ahora– es que la gente de estas lejanías nunca ha creído en mí. Fui un ser prestado. (...) Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados. Quienes aquí viven no lo hacen por convicción intelectual; creen, simplemente, que la vida llevadera es ésta y no la otra. Prefieren este presente al presente de los hacedores de Apocalipsis (Carpentier, 1953: 2011, 277-278).

El protagonista, incapaz de librarse del mito del nuevo mundo, termina regresando a Occidente, al fin y al cabo, el intelectual latinoamericano es educado dentro de los paradigmas occidentales y, ¿cómo escapar de ellos? No hay respuesta posible. Su viaje en busca de la identidad termina en un sueño recurrente imposible de escapar, debido a la reiteración de paradigmas obtenidos de la formación intelectual. Su maldición es la maldición de Sísifo.

---

<sup>134</sup> La comparación con Occidente es lo que va definiendo Latinoamérica: “Los hombres de acá [se refiere a Europa] ponen su orgullo en conservar tradiciones de origen olvidado, reducidas, las más de las veces, al automatismo de un reflejo colectivo –a recoger objetos de un uso desconocido, cubiertos de inscripciones que dejaron de hablar hace cuarenta siglos–. En el mundo a donde regresaré ahora, en cambio, no se hace un gesto cuyo significado se desconozca (...)” (Carpentier, 1953: 2011, 253).

<sup>135</sup> Randolph Pote, en su análisis de *Los pasos perdidos*, ha llegado a igual conclusión: “El personaje es incapaz de vivir simplemente en ese presente constante y sus observaciones están siempre expresadas en comparaciones con la mitología y la literatura europeas. Si bien recobra algo de la inmediatez de la infancia y un placer de los sentidos, hasta despojarse de preocupaciones, no puede controlar su mente que lo seduce, distanciándolo de la dinámica de la vida primitiva y desviándolo hacia papeles sofisticados de naturalista, historiador o botánico, en una urgencia por clasificar y explicarlo todo” (González y Pupu-Walker (eds.), 2006: 265).

### c) Amor (erótico)

Sobre el erotismo en Carpentier, Carlos Fuentes afirma:

“El erotismo es el del cuerpo, no en su naturaleza natural –Carpentier, a diferencia de muchos novelistas actuales, no dan clase de anatomía– sino en su representación y, aun, en su representación de una representación” (Fuentes, 2011: 185).

Y en efecto, el erotismo es tan sutil, tan delicado y suave que al contrastarlo con la novela moderna parece irreal.

En *El siglo de la luz*, Sofía cumple la función de objeto de deseo entre Esteban (aunque ambos personajes no son hermanos han crecido como tales, lo cual sugiere indirectamente una relación incestuosa) y Víctor Hughes. La naturaleza del erotismo parte de una elaboración del intelecto, en este caso una norma social prohibitiva: Esteban y Sofía son como hermanos por lo tanto no pueden tener sexo. El erotismo se desenvuelve a partir de la transgresión de una regla de prohibición. En los primeros capítulos de la novela, Sofía, Esteban y Carlos se entretienen con juegos inocentes, y la pulsión sexual es sugerente:

“¡Qué hermosa vista!”, gritaba Sofía, riendo y apretando sus faldas a las rodillas cuando a tales cimas llegaba (...) A menudo, enternecidos unos con otros, juraban los adolescentes que nunca se separaría. Sofía, a quien las monjas habían inculcado un temprano horror a la naturaleza del varón, se enojaba cuando Esteban, por broma –y acaso por ponerla a prueba, le hablaba de un matrimonio (...)” (Carpentier, 1962: 2008a, 206, 207).

Conforme Esteban y Sofía van creciendo, la pulsión sexual entre ellos aumenta. Un pasaje interesante es cuando Sofía, jugando a ser madre, baña a Esteban:

Sofía, que tantas veces lo había bañado durante sus crisis, sin reparar en las sombras mullidas que iban ennegreciendo su anatomía, cuidaba ahora, por un creciente sentimiento de pudor, de no asomarse a la azotea cuando sabía que el mozo se bañaba allí al aire libre, secándose luego al sol, acostado en el piso de ladrillos, sin cuidar siquiera de atravesarse una toalla de cadera a cadera (...) La joven sentía una inquietud de madre que advierte los primeros signos de virilidad en el hijo (Carpentier, 1962: 2008a, 235).

Víctor Hughes, contrapunto de Esteban, simboliza la materia. En esta lógica, es Víctor Hughes quien consuma el deseo sexual y no Esteban, cuya relación sexual con Sofía permanece siempre en el plano intelectual. Curiosamente, la relación entre Víctor y Sofía se caracteriza por el deseo y la violencia:

Víctor la tomó en brazos y, subiéndola a su cuarto, la arrojó sobre la cama: “No se mueva de aquí. Voy por los muebles.” (...) Y, con pasmoso desenfado, se despojó de la camisa, quedando con el pecho desnudo. “Ni que fuera mi marido”, pensó Sofía, volviéndose hacia la pared. Iba a decir algo, pero el sueño le embrolló las palabras (...) Volviéndose bruscamente su cuerpo encontró la desnudez de otro cuerpo. Fue movida por un estallido nervioso. Golpeaba con los puños, con los codos, con las rodillas, buscando dónde arañar, dónde lastimar, esquivando siempre el extraño contacto de una desconocida reciedumbre que le rondaba el vientre. Las manos del otro trataban de asirla por las muñecas; un peligroso aliento rozaba sus oídos, decíanle raras palabras en la oscuridad. Una lucha los tuvo trabados, anudados, confundidos, sin que el hombre lograra ventajas. Animada por una fuerza nueva, enorme, como salida de sus entrañas amenazadas, la mujer dañaba con cada gesto, apretándose, crispada y dura, nunca atraída ni amansada. Al fin, el otro abandonó el empeño, marcando la derrota con una risa seca que mal ocultaba su irritación (Carpentier, 1962: 2008a, 243-245).

A lo largo del texto el lector es testigo de cómo ese deseo, una vez cumplido, termina por extinguirse, aunque no lo hace la violencia. En cambio, aunque la pulsión sexual es constante, la relación entre Esteban y Sofía permanece irrealizable. Terminan viviendo juntos como si de una pareja se tratara, pero sin tener sexo.

En *La consagración de la primavera* también puede observarse el erotismo que surge de la emoción que produce infringir una prohibición. La relación entre Enrique y su prima Teresa rompe el tabú del parentesco, y es lo que aporta erotismo a la novela. Su consumación elimina el elemento espiritual que sí se mantiene en la relación entre Esteban y Sofía. En cierta forma, es el mismo recurso que Carpentier utiliza para hacer prevalecer al héroe intelectual por encima del personaje pragmático: la propuesta política del intelectual es válida mientras no se haga efectiva, no se realice, se quede en el plano de la idea.

Al igual que con Sofía y Víctor Hughes, las emociones entre Enrique y su prima tienen algo de violencia<sup>136</sup>, mientras que la relación que se desarrolla entre Enrique y Vera, a pesar de ser consumada a través del sexo, deriva en una relación amistad<sup>137</sup>. El afecto de Vera hacia

---

<sup>136</sup> Desde luego, la violencia no es física, sino en la manera –seca– de tratarse. Obsérvese tal situación en este fragmento: “Teresa, con gesto desenfadado, se quitó los zapatos: «Bueno. Ya que no quieres volar el Rainbow Room, acuéstate conmigo». Tan sorpresiva me fue la proposición, que la miré sin entender: «¿En serio?» – «No tengo ganas de quedarme sola esta noche. Afuera, hay frío del carajo. Y la calefacción está baja porque están ahorrando el petróleo. Si quieres, dormiremos lomo a lomo.» – «Difícil.» (...) «¿Y eso es así, sin más ni más? ¿Sin poco de romance para empezar?» – «¿Necesitas música de fondo, como los idilios radiofónicos?... Yo digo, como creo que decía Paulina Bonaparte: ¡cuesta tan poco trabajo y da tanto gusto!. ¿O es que no tienes ganas? (...) Como se juega al tenis o al ping-pong. Pero... ¡Eso sí! Sin que nos compliquemos la vida. Nada de sturm und drang. Y si mañana me ves puteando con otro, no quiero escena de celos, ni que te creas dueño de nada...»” (Carpentier, 1978: 2004, 326-327).

<sup>137</sup> Al final dejan de tener sexo, eso se deduce del diálogo entre Teresa y Vera, cuando la última descubre la infidelidad de Enrique: “¿Cómo no quieres llevar cuernos si llegas todas las noches a tu casa, agotada, sin ganas de nada, metida en tus musarañas – y ni siquiera por haber bailado como la Pávlova, sino por haber hecho bailar a los demás? ... ¿Nunca te han dicho que, como hembra, no sirves para nada? ¡Tantas barras para no aprender nada!” (Carpentier, 1978, 2004, 501).

Enrique llega a ser maternal ya que comenzaron su relación para suplir un vacío: Vera el de Jean Claude y Enrique el de Ada<sup>138</sup>. Cuando Vera y Enrique tienen sexo por primera vez éste le confiesa que su miedo es encontrarse sólo en la vida.

En *El reino de este mundo* la infracción a la norma alcanza su clímax en el acto sexual entre Paulina Bonaparte y el esclavo Solimán:

Por eso era tan aficionada a fingir que meditaba, cada mañana, en la proa de la fragata, junto a la armadura del trinquete, dejándose despeinar por un viento que le pegaba el vestido al cuerpo, revelando la soberbia apostura de sus senos. (...) Cuando se hacía bañar por él [se refiere a Solimán] Paulina sentía un placer maligno en rozar, dentro del agua de la piscina, los duros flancos de aquel servidor a quien sabía eternamente atormentado por el deseo, y que la miraba siempre de soslayo, con una falsa mansedumbre de perro muy ardido por la tralla. Solía pegarle con una rama verde, sin hacerle daño, riendo de sus visajes de fingido dolor. A la verdad, le estaba agradecida por la enamorada solicitud que ponía en todo lo que fuera atención a su belleza. Por eso permitía a veces que el negro, en recompensa de un encargo prestamente cumplido o de una comunión bien hecha, le besara las piernas, de rodillas en el suelo, con gesto que Bernardino de Saint-Pierre hubiera interpretado como símbolo de noble gratitud de un alma sencilla ante los generosos empeños de la ilustración (Carpentier, 1949: 2010, 81, 84).

Nótese cómo el erotismo se cubre de cierta solemnidad religiosa. En toda transgresión de una norma existe la amenaza de un castigo. Después de este acto Paulina siente la amenaza de la peste, es la advertencia de una sanción por su conducta sexual inapropiada entre un amo y un esclavo:

Pero una tarde, el peluquero francés que la peinaba con ayuda de cuatro operarios negros, se desplomó en su presencia, vomitando una sangre hedionda, a medio coagular. Con su corpiño moteado de plata, un horroroso aguafiestas había comenzado a zumbir en el ensueño tropical de Paulina Bonaparte (Carpentier, 2010: 84-85).

Por lo tanto, el erotismo surge en Alejo Carpentier a partir de la desobediencia a una prohibición; en cambio, el amor tiene una connotación intelectual, es idealizado en la medida en que se aleja de la materia, de la carne. Pero ambos –erotismo y amor– existen bajo la sombra de una mirada omnipresente, la de la autoridad, es decir, la del poder.

En *Los pasos perdidos*, son tres las mujeres vinculadas al protagonista: Ruth, Mouche y Rosario. La primera, al cual el héroe se refiere como “el vínculo legal”, representa la

---

<sup>138</sup> Por otra parte, la relación de Vera y Jean Claude evoca un amor paternal y la de Enrique y Ada un amor maternal.

relación espiritual consumada pero desprovista de deseo, desgastado éste por el paso del tiempo. La casi ausencia de tensión sexual es lo que idealiza la relación:

El domingo, al fin de la mañana, yo solía pasar un momento en su lecho, cumpliendo con lo que consideraba un deber de esposo, aunque sin acertar a saber si en realidad mi acto respondía a un verdadero deseo por parte de Ruth. Era probable que ella, a su vez, se creyera obligada a brindarse a esa hebdomadaria práctica física en virtud de una obligación contraída en el instante de estampar su firma al pie de nuestro contrato matrimonial. Por mi parte, actuaba impulsado por la noción de que no debía ignorar la posibilidad de un apremio que me era dable satisfacer, acallando con ello, por una semana, ciertos escrúpulos de conciencia (Carpentier, 1953: 2011, 9-10).

Ruth y el protagonista, al igual que Vera y Enrique, desarrollan entre ellos una relación maternal:

Al salir de aquellos encajes, su cuerpo claro se me hizo novedoso y grato, y ya me acercaba para poner en él alguna caricia, cuando la desnudez se vistió de terciopelo caído de lo alto que olía como retazos que mi madre guardaba, cuando yo era niño, en lo más escondido de su armario de caoba (Carpentier, 1953: 2011, 11).

Mouche, la francesa, y Rosario, la nativa, simbolizan el deseo, que el escritor ansia fusionarlas, pero que no logra. Nuevamente, el erotismo nace de romper una norma, que en este caso se traduce en el intento de una relación lésbica entre Mouche y Rosario:

El baño en la orilla del río. Mouche, que presume la belleza de su cuerpo y nunca pierde oportunidad de probarlo, que la incita [se refiere a Rosario], con fingidas dudas sobre la dureza de su carne, a que se despoje del refajo conservado por aldeano pudor. Luego, es la insistencia, el hábil reto, la desnudez que se muestra, las alabanzas a la firmeza de sus senos, a la tersura de su vientre, el gesto de cariño, y el gesto de más que revela a Rosario, repentinamente, una intención que subleva sus instintos más profundos (Carpentier, 1953: 2011, 153-154).

Es en este relato donde Carpentier ofrece la clave de por qué existe un desdoblamiento en el amor, el intelectual o espiritual, falto de deseo y el amor carnal, que crea erotismo en tanto contraviene una prohibición:

Pero hay, a la vez, esa conocida blandura en los muslos y en las ingles, con el escozor que parece subirse a las corvas. No es deseo definido ni excitación afirmada, sino más bien una sensación de aquiescencia muscular, de debilidad ante la incitación, parecida a la que, en la adolescencia, condujera muchas veces mi cuerpo al burdel, mientras el espíritu luchaba por impedirlo. En esos casos yo había conocido un desdoblamiento interior, cuyo recuerdo me producía luego indecibles sufrimientos: mientras la mente aterrorizada, trataba de agarrarse a

Dios, al recuerdo de mi madre, amenazaba con enfermedades, rezaba al padre nuestro, los pasos iban lentamente, firmemente, hacia la habitación con cubrecama de cintas rojas en los calados, sabiendo que al percibir el olor peculiar de cierto afeites revueltos sobre el mármol de un tocador, mi voluntad cedería ante el sexo, dejando el alma fuera, en tinieblas y desamparo. Luego, mi espíritu quedaba enojado con el cuerpo, reñido con él hasta la noche, en que la obligación de descansar juntos nos unía en una plegaria, preparándose el arrepentimiento de los días siguientes, cuando vivía en espera de los humores y llagas que castigan el pecado de lujuria (Carpentier, 1953: 2011, 261).

Las relaciones entre los hombres y las mujeres son favorables en los textos de Carpentier siempre y cuando no involucren sexo. En el sexo interviene el fantasma de la madre, que no es más que el símbolo de la autoridad, la ley y la norma<sup>139</sup>. La violación a la autoridad tiene como consecuencia los sentimientos de culpabilidad. Vera, Ruth y Sofía terminan desempeñado un papel materno para los personajes masculinos. Para evitar la culpa, Carpentier elimina el deseo en estas relaciones, deseo que implica violencia por el mismo odio que se auto impone el transgresor de la ley a causa de la culpa<sup>140</sup>. De esta manera, el sexo en Carpentier equivalente a la violación de una ley o de una norma.

### 2.1.3. ¿Escritura política o arte por el arte en Carpentier?

Identificados los valores del discurso de Carpentier y su estrategia de acomodación a la escritura política que imperaba en los tiempos que le tocó vivir, es posible apreciar que su discurso habla poco de lo justo y lo injusto, casi nada del futuro y mucho sobre asuntos propios de la estética; lo cuál proporciona un discurso caracterizado por el elemento epidíctico<sup>141</sup>, es decir, Carpentier aspira a que sus valores sean aceptados por parte de los escritores. Esto explicaría la importancia del idiolecto en su narrativa, muchas veces tildada como estilo, aunque él se haya negado a reconocerlo como tal. El lenguaje barroco no explica nada, no revela América y menos interpreta la realidad social de Hispanoamérica. Quizás ésta

---

<sup>139</sup> Recuérdese que el personaje de Sofía, de *El siglo de las luces*, también siente repudio cuando contempla un acto sexual –una escena con tintes de orgía sexual–. El sexo es presentando como un acto que viola ley: “Sofía estaba a punto de gritar de asco, de indignación (...) Aquel mundo le era tan ajeno que lo miraba como una visión infernal, sin relación con los mundos conocidos. Nada tenía que ver con las promiscuidades de aquel atracadero de gente sin fe ni ley. Pero advertía, en la expresión de los varones, algo turbio, raro, expectante –por no decir aquiescente– que la exasperaba. Era como si «eso» no les repugnara tan profundamente como a ella...” (Carpentier, 1962: 2008a, 226).

<sup>140</sup> La culpa es un elemento característico de la autoridad que procede de la religión católica. La influencia de la religión en los textos de Carpentier son reincidentes.

<sup>141</sup> Sobre el género epidíctico, Ch. Perelman y Olbrechts-Tyteca dicen: “...y en el epidíctico, que versa sobre el elogio y la censura, (debe) ocuparse sobre lo bello o feo. Se trata, pues, de reconocer unos valores” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 96).

sea una de las razones por las que su forma de escribir ha caído en desuso<sup>142</sup>, pues, a la larga, es un lenguaje que no dice nada. El barroco, tal y como lo entiende Carpentier, no descubre ni paisajes, ni episodios históricos, es un instrumento que tiene por función impactar. Pero sí introduce al lector en el mensaje estético del escritor, que no es sobre la realidad política y social de América, sino sobre el oficio de escribir en un lugar tan convulso como en el que él habitaba.

Se decía al comienzo del apartado que la presencia de la música en las tramas constituye uno de los factores más destacables de la narrativa de Carpentier. Siendo la música la expresión más espiritual de las artes, salía a flote una discordancia entre los paradigmas imperantes del discurso estético de la época –el realismo social, que exigía un arte y una teoría estética más comprometida con la realidad social– y los valores propios de Carpentier. A partir de esta contradicción se identificó que su discurso es una replica que se suscribe al campo estético y no al político –lo que no significa que su escritura no sea política en algunos elementos–. Su discurso orienta los valores ideales por encima de los materiales. La introducción de un lenguaje religioso con el fin de definir al intelectual, lejos de politizarlo lo despolitiza. Apelar a lo religioso no sólo le sirve para perfilar un intelectual más próximo a un guía moral, sino también para que su argumentación no tenga posibilidad de ser cuestionada. Cuanto más recurre a términos abstractos, tales como a la fe, al reino de este mundo, a revoluciones que sólo son definidas a través de himnos musicales, más a salvo se encuentra de no ser rebatido, puesto que su argumento no puede ser probado, juzgado en términos de eficacia, de la realidad político y social.

Desde el punto de vista teórico, la importancia del marxismo y la Revolución cubana en sus textos es mínima. Carpentier hace uso de estos eventos para hacer referencia a las injusticias sociales del continente, pero no profundiza en ellas. La revolución –entendida de forma abstracta pues Carpentier cosifica el hecho histórico– es para la mayoría de sus protagonistas una alegoría ontológica, existencial; también funciona como un obstáculo que el intelectual debe superar, no para comprometerse con la construcción de un mundo mejor, sino para buscar las maneras de continuar reflexionando a pesar de las turbulencias sociales. El marxismo es presentado de forma burlona. Las masas empobrecidas lo interpretan en términos religiosos y las élites económicas se valen de este término para deslegitimar los reclamos sociales de las mayorías. El desprecio por las élites económicas no obedece a razones de justicia sino a su ignorancia y falta de cultura, a su desprecio por el arte y el artista.

---

<sup>142</sup> Sobre las razones del rechazo de los escritores contemporáneos latinoamericanos a la generación de Alejo Carpentier y posteriores ver *Palabras de América* (2004).



De tal suerte que nos encontramos ante un escritor menos político de lo que en su momento se dio a conocer<sup>143</sup>. Resumiendo, son tres valores que han sido usurpados y vueltos a dotar de significado por Carpentier: intelectual, marxismo y revolución. Esta incautación muestra los auténticos valores que se encuentra en el centro de su discurso: la historia, la identidad y de forma indirecta el amor (erótico).

Es posible pensar que Carpentier flirtea con el marxismo al hacer uso del concepto de historia, pero no es así. Su utilización obedece a una instrumentalización que le permite cimentar su autoridad como intelectual de referencia. Su pericia se realiza a partir de un hecho insólito y lo enlaza con un hecho conocido de la historia occidental. Así, su narrativa adquiere seriedad y reconocimiento: el hecho general de Occidente imprime intelectualismo a su obra. Es también lo que hace que su discurso sea ficción y no otra cosa: lo insólito es el punto de partida desde el que se desarrolla su mundo de ficción<sup>144</sup>, razón por la cual no debe confundirse que por acudir a la historia Carpentier pretenda dirigirse a un auditorio universal. La historia es el caballo de Troya que permite que su discurso pueda transmitirse en forma de mito.

La identidad que Carpentier asume es la del intelectual, que se sustenta a su vez en el lenguaje. El lenguaje le faculta para ser el arquetipo del intelectual perfilado por Pedro Henríquez Ureña, cuya obra estética responde a tres desafíos: (a) fijar un canon más allá de las comunidades nacionales, presupuesto que se traduce en que el discurso de Carpentier se concentra en el realce de los mismos valores estéticos –al fijar valores el escritor aspira indirectamente a establecer cánones–; (b) instaurar el error como condición ideal del ser; y (c) utilizar la cultura como forma de sistematización del pensamiento, la herencia de Spengler explica por qué las novelas de Carpentier describen un país –ya sea suyo o ajeno– limitándose a comentar su cultura.

Lo mismo que la música es eclipsada por la escritura política, el papel que el amor ocupa en los textos de Carpentier es marginal, desplazado a un lugar poco importante. La puerta de entrada que permite fijarse en la manera en que se representa el amor en sus novelas es a través del erotismo. Observado desde el mundo actual, en que la pornografía ha sustituido

---

<sup>143</sup> Esto no quiere decir que su escritura no juegue al límite con lo político. Como se verá más adelante, cuando se expongan si existen principios de jerarquías de los valores, se observará que el objetivo del género epidíctico es crear una mayor intensidad. La intensidad no se mide por la probabilidad de realización de sus propuestas, sino por los obstáculos que ella supera. El epidíctico se encuentra, en palabras de Perelman y Olbrechts-Tyteca: “a medio camino entre la disposición a la acción y la acción misma, entre la pura especulación y la acción eficaz” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 97).

<sup>144</sup> Lo mismo sucede con el barroco y la forma con que Carpentier utiliza la historia, que en vez de acercar al lector a una comprensión mayor de Hispanoamérica, más oculta se hace. Tanto el lenguaje barroco, como el uso de la historia, hacen desaparecer la región al no transparentarla.

al erotismo, llama la atención el escaso contacto físico entre los personajes de sus novelas. La comunicación entre ellos oscila entre un simple tocamiento a una violencia que nunca llega a consumarse del todo, como si en el último momento el escritor se arrepintiera de llevar a sus personajes a tal extremo. El coqueteo entre violencia no consumada y limitado rozamiento físico es sólo el inicio de la parte erótica de los textos. El erotismo parte del querer desobedecer una prohibición, una norma, una ley. La ley en Carpentier no tiene un carácter masculino sino femenino. Las mujeres representan la estabilidad en sus novelas, siempre y cuando el deseo no se vea satisfecho; por contra, el deseo, el sexo, se hará presente con fuerza, matizado por cierta violencia. No obstante, Carpentier tampoco invalida el deseo en las relaciones estables, pero remite constantemente al fantasma de la mujer-madre (que es quien proporciona el equilibrio)<sup>145</sup>. No poder disociar la ley, la madre, la mujer, con la estabilidad y el deseo le generan sentimientos de culpa que, añadido a la influencia del cristianismo, la culpabilidad se convierte en una pesada piedra. Ante el enorme lastre es poco probable que en las relaciones entre hombre y mujer no exista violencia. Para superar tal obstáculo, Carpentier divide los sentimientos hacia la mujer en dos vías, una platónica, donde lo físico sólo aparece con cuenta gotas, y otra carnal, que se consume y que, consecuentemente, tiene un tiempo limitado. Del primer camino surge el amor, que nunca acaba, del segundo un sentimiento con caducidad, que con el tiempo dejará de existir.

Se puede afirmar que el discurso de Alejo Carpentier es menos político de lo que aparenta y tiende hacia la estética, es un llamado a poner el arte en el centro de la discusión del pensamiento latinoamericano. En sus textos no se encuentra un debate de ideas, combates dialécticos. Lo que el escritor pretende es que sus valores sean reconocidos. En tanto que es un discurso acerca de la belleza, el reconocimiento no opera por la vía del enfrentamiento de argumentos, sino por la de hacer comprender al auditorio de la importancia de los valores en los que se sustenta, es decir, por la vía de la intensidad, de la amplificación del mensaje. Chaïm Perelman y Olbrechts-Tyteca interpretan que la intensidad en este tipo de discursos se mide por los obstáculos que la acción supera, por los sacrificios y las elecciones que acarrea<sup>146</sup>.

Esta idea resulta fundamental, pues cuestiona la etiqueta de escritura política con la que se ha venido encasillando la narrativa de Carpentier. En efecto, Perelman y Olbrechts-

---

<sup>145</sup> Sin ánimo de hacer una análisis acerca de la vida del escritor, no puede obviarse el dato de que fue el padre quien abandonó a la madre de Carpentier. González Echevarría escribe: “La intención original de Carpentier había sido la de seguir a su padre y hacerse arquitecto. Pero se vio obligado a hacerse periodista a fines de su adolescencia cuando su padre abandonó a su familia (sin que se supiera más de él), dejándolo que se ganase la vida para él y su madre” (González, 2004: 76).

<sup>146</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006: 97.

Tyteca argumentan que el discurso epidíctico se encuentra entre el llamado a la acción y la acción misma<sup>147</sup>, lo que explica que el discurso acerca del intelectual, de la revolución y del amor se encuentre en el punto medio del llamado a la acción y la práctica de esa acción. Se ha identificado cómo los personajes intelectuales apoyan los movimientos sociales —lo que podía entenderse como el llamado a la acción política—, pero se desencantan por los medios en que las revoluciones se realizan. De este modo el discurso queda atrapado en la ambigüedad. El amor mismo, al ser eliminado el deseo sexual hacia la mujer, la relación queda a mitad de su plenitud, un vínculo que no llega a ser materno pero que tampoco establece una relación plena entre hombre y mujer. El erotismo, igualmente, juega con esa ambigüedad: incumplir o no la ley.

La intensidad se mide por el sacrificio. Buena parte de los héroes carpenterianos mueren de manera cristológica, o bien llevan una vida con cierta dolencia. Esteban arrastra su condición de enfermo durante todo el relato; Ti-Noel debe lidiar con su estado de esclavo; Enrique vive errando de país en país, sin derechos, como extranjero<sup>148</sup>, Perelman y Olbrechts-Tyteca dicen que el epidíctico se caracteriza por las decisiones que acarrearán las elecciones que se deben tomar<sup>149</sup>, ¿el discurso de Carpentier no plantea, acaso, el dilema sobre si el intelectual debe o no participar en política?, ¿cómo debe ser su participación? Esteban, Ti Noel, Enrique representan la opción de la intelectualidad, mientras que Víctor Hughes y Henri Christophe son el camino de la eficacia, de la acción. En cuanto al amor, ¿no se plantea, acaso, la elección entre amor sexual o el platónico? En la revolución, ¿no se cuestiona la violencia?, ¿la posibilidad de una revolución sin violencia? Y en la identidad, ¿no existe, acaso, un espacio que surge a partir de la confrontación entre dos visiones, un nacionalismo frente a un cosmopolitismo?

Pueden diferenciarse dos signos clave para medir la intensidad del discurso: (a) la existencia de un intervalo de tiempo entre el momento de la conexión con el auditorio y la acción que debe suscitar, y (b) la reputación que el autor logre establecer<sup>150</sup>. No es posible medir directamente dentro del texto estos intervalos —puesto que se encuentran en un punto intermedio entre el llamado y la acción—, pero sí se puede advertir fuera del mismo.

---

<sup>147</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006: 97.

<sup>148</sup> A diferencia de los otros personajes no muere, aunque es herido gravemente, condición que es necesaria para poder reconciliarse con su principal conflicto: la participación política.

<sup>149</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006: 97-98.

<sup>150</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006: 98.

En 1948, Carpentier llamó a su concepción estética realismo maravilloso<sup>151</sup>, y en 1955 se comenzó a utilizar el término realismo mágico para describir las obras de escritores como Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y el mismo Carpentier<sup>152</sup>. Se sabe que el concepto fue tomado de un crítico de arte alemán llamado Franz Roth, quien lo utilizó en 1925 para describir determinadas pinturas europeas<sup>153</sup>. A pesar de la controversia sobre si todos estos escritores forman parte de una misma estética, según González Echevarría en la década de los setenta comenzó a reconocerse a Carpentier como el precursor del llamado *boom* de la literatura hispanoamericana<sup>154</sup>, por lo que es válido afirmar que sí hubo una recepción al llamado de Carpentier. Por supuesto, no existe ningún registro histórico que certifique que Carpentier sea el fundador del realismo mágico, incluso no hay acuerdo sobre qué debe entenderse por realismo maravilloso ni quienes lo conforman<sup>155</sup>, pero si es posible decir que la publicación del prólogo de *El reino de este mundo* marca el momento en que el escritor busca la conexión con el auditorio. Es la llamada a los demás escritores y esta convocatoria obtendrá respuesta años después, en tanto se vincula su nombre a escritores que alguna vez fueron asociados con una manera particular de escribir, llamada realismo maravilloso o mágico<sup>156</sup>.

Aunque, hay que tener en cuenta que ninguno de estos escritores ha confirmado abiertamente la influencia de Carpentier. Según el biógrafo de García Márquez, Gerald Martin, Márquez no leyó nada de Carpentier hasta 1961<sup>157</sup>. Otros han reconocido su influencia de

---

<sup>151</sup> González Echevarría dice: “Si nos dejásemos persuadir por los datos que a primera vista ofrece la historia literaria, habría que declarar que la obra de Carpentier responde a lo que indistintamente se llamado «realismo mágico» o «lo real maravilloso», desde la publicación en 1948 del ensayo que un años después aparecerá como prólogo de *El reino de este mundo*, y se conoce bajo el título «De lo real maravilloso»” (González, 2004: 153).

<sup>152</sup> “Desde 1955 se ha usado el término «realismo mágico» con creciente frecuencia para describir la literatura latinoamericana escrita después de la segunda Guerra Mundial. Muchas veces se señala como uno de los factores claves que llevaron a la fama internacional las obras de Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y muchos más” (Menton, 1998: 15).

<sup>153</sup> “El término «Realismo Mágico» con el que se ha conectado tan a menudo el prólogo, fue empleado por primera vez por el crítico y fotógrafo vanguardista Franz Roh (1890-1965), que en 1925 publicó su *Nachexpressionismus-Magischer Realismus* en Leipzig” (González y Pupu-Walker (eds.); 2006: 415).

<sup>154</sup> “No será sino hasta la década de los sesenta, debido a la reimpresión del citado prólogo en *Tientos y diferencias* (1964) y a las repercusiones del boom de la novela hispanoamericana, cuando Carpentier empezará a ser estudiado como precursor, teórico y práctico del realismo mágico” (González, 2004: 153).

<sup>155</sup> “En efecto, la utilización indiscriminada de los términos «mágico» y «maravilloso» conducirían rápidamente a una confusión y al abuso de autores y críticos. Aunque algunos críticos intentaron delimitar su origen y alcance en repetidas oportunidades, el fenómeno ha tendido a desbordar los límites que originalmente pudieron proponerse Asturias y Carpentier” (Ainsa, 1986: 139).

<sup>156</sup> En la entrevista a Luis Harss, en 1966, se reconoce su papel de precursor de la novela latinoamericana: “Precursor de nuestra novela actual, es hoy todavía uno de sus más notables exponentes. Años atrás, en medio de la desorientación general, ayudó a fijar sus objetivos” (Harss, 2012: 47).

<sup>157</sup> “Es interesante señalar que, al parecer, García Márquez no tenía noticia de uno de los más grandes novelistas latinoamericanos del siglo XX –se refiere a Juan Rulfo–. Había llegado a 1961, con treinta y cuatro años, sabiendo de veras muy poco acerca del continente o de la literatura que allí se cultivaba. Para entonces, la

forma indirecta, como José Donoso en su libro de memorias *Historia personal del boom* (1972). Ya que pese a sostener que no existe ningún movimiento denominado *boom*<sup>158</sup> y, por lo tanto, ningún padre intelectual del mismo, se deduce que sus argumentos están en contra de la opinión mayoritaria de atribuir la influencia de Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier<sup>159</sup> en la literatura latinoamericana. Lo que no es posible negar es el segundo corolario, que es la obtención de la reputación. La mayoría de escritores que siguieron a Carpentier reconocieron su valía<sup>160</sup>. No hay escritor de la generación de los setenta que no cite a Carpentier. Carlos Fuentes lo integra en su canon de escritores latinoamericanos (*La gran novela latinoamericana*, 2011). El crítico Ángel Rama afirma que la escritura de Carpentier definió la narrativa latinoamericana del siglo pasado<sup>161</sup> y Harold Bloom lo considera como uno de los fundadores la literatura latinoamericana<sup>162</sup>. No cabe duda, pues, que nos encontramos ante un claro discurso epidíctico.

---

novísima hornada de la ficción latinoamericana que se conocería como el “Boom” había iniciado ya su andadura, pero en una fecha tardía no conocía aún a ninguno de los escritores que en breve serían sus coetáneos y colegas, sus amigos y rivales; y, por descontado, tampoco había leído muchas de las obras de sus precursores fundamentales: el brasileño Mario de Andrade, el cubano Alejo Carpentier...” (Martin, 2009: 314).

<sup>158</sup> Se asocia la palabra boom con realismo mágico sólo para efectos de referencia, es decir, en el imaginario popular al mencionar el boom de la literatura latinoamericana se relaciona con escritores que tiene una escritura tildada –erróneamente o no– de realismo mágico. Para Donoso, el boom es cuestión de una anécdota, una noche y una fiesta: “Para mí la anécdota del boom como tal comienza en aquella aparatosa fiesta en casa de Carlos Fuentes en 1965, presidida por la figura hierática de Rita Macedo cubierta de brillos y pieles: fue el momento de la primera efusión, cuando todo parecía estar cuajando, desde la política de acercamiento de los intelectuales cubanos coalicionando a todo nuestro ambiente con su promesa de libertad, hasta la fundación de un Mundo Nuevo con su sede agresivamente en París. Y para mí el boom termina con esa unidad, si es que alguna vez tuvo más allá de la imaginación y si en realidad ha terminado, la Noche Vieja de 1970, en una fiesta en la casa de Luis Goytisolo en Barcelona” (Donoso, 1972: 1997, 212).

<sup>159</sup> “Me parece que nada ha enriquecido tanto a mi generación como esta falta de padres literarios propios. Nos dio una gran libertad, y en muchos sentidos el vacío de que hablé más arriba fue lo que permitió la internacionalización de la novela hispanoamericana. El argentino podrá postular a Borges como padre, pero quizás se olvide que hasta hace pocos años Borges era gusto de una élite cultural y social muy cerrada, y los que entonces eran jóvenes generalmente no lo compartían: la conciencia de valor de Borges es muy tardía –además de sobrevenir, como tantas cosas de nuestro mundo, después de su descubrimiento y triunfo en el extranjero–, de modo que sólo tuvo sólo vigencia como padre a última hora. El caso de Carpentier en Cuba también es tardío” (Donoso, 1972: 1997, 202).

<sup>160</sup> Luis Harss dice: “En cuanto a él [se refiere a Carpentier], a pesar de sus indudables méritos literarios, tal vez su mayor importancia radique en ser una especie de vocero del Nuevo Mundo, y algo así como una institución continental” (Harss, 2012: 54).

<sup>161</sup> “El que corresponde al medio siglo transcurrido de la narrativa latinoamericana está puesto, ostensiblemente, bajo el signo de lo «maravilloso», que tanto puede tener una derivación realista (lo «real maravilloso» que definiera Carpentier) como otra fantástica (la cuentística y la teoría literaria de Lezama Lima) o una tercera que mezcle libremente ambas tendencias (que es la practicada por García Márquez)” (Rama, 2008: 218).

<sup>162</sup> “La literatura hispanoamericana del siglo XX, posiblemente más vital que la norteamericana, tiene tres fundadores: el fabulista argentino Jorge Luis Borges (1899 - 1986), el poeta chileno Pablo Neruda (1904 - 1973) y el novelista cubano Alejo Carpentier (1904 - 1980) (...) Me centraré en Borges y Neruda, aunque puede que con el tiempo demuestre la supremacía de Carpentier sobre todos los escritores latinoamericanos de este siglo” (Bloom, 2002: 473).

#### 2.1.4. Estructura y fundamentos de los valores en el discurso de Carpentier

Tanto los valores que Carpentier usurpa a la opinión dominante del momento (intelectual, revolución y marxismo) como los que ubica en el centro de su discurso (historia, identidad y amor-erótico) tienden hacia el idealismo, la abstracción, que es posible resumir en un mundo nuevo<sup>163</sup>. No concretarlos le permite que su literatura no se llene de argumentaciones, de situaciones dialécticas<sup>164</sup> y cuando lo hace es tan débil que no impacta en el discurso, porque mientras los valores tiendan a generalidades se garantiza la ausencia de la discusión.

Entre estos valores se puede establecer la manera en que se vinculan unos a otros. Guardan relación por un lado: los intelectuales (de aquí en adelante en términos generales se referirá a este valor con la expresión de *intelligentsia*), la identidad, el marxismo, la revolución, mientras que el amor y la historia se queda en solitario.

El intelectual, a juicio de Carpentier, debe implicarse con la realidad social pero nunca más allá de su oficio, que es la creación. Su relación con las revoluciones es ambigua. Casi todos sus héroes terminan decepcionados por ella. Algunos se refugian en la literatura (o en alguna actividad intelectual) como sucedáneo de los fracasos revolucionarios. Tal es el caso de Esteban, que acaba escribiendo los recuerdos de su vida (revolucionaria) en el margen de una obra de Chateaubriand. Antes que sentirse identificado con la revolución o con el compromiso político, los intelectuales de Carpentier se identifican con el lenguaje. El protagonista de *Los pasos perdidos* se define a partir del lenguaje. La identidad por la que aboga Carpentier es la *intelligentsia*, y lo que une a ambos valores (identidad e intelectual) es el lenguaje.

El nexa entre el intelectual y el lenguaje es la religión. Carpentier, al evocar figuras o situaciones religiosas, hace del intelectual alguien menos político. La religión termina por idealizar el oficio intelectual. En el caso de la identidad, lo que la une al lenguaje es la cultura. No tenerla en cuenta es lo que condena a Víctor Hughes y a Henri Christophe en sus tareas de liberación, también es la cultura la que margina a los intelectuales, pues sus conocimientos no siempre se encuentran en armonía con las mayorías sociales. Esteban es cosmopolita, una

---

<sup>163</sup> “Se llama «mundo nuevo» porque para Alejo Carpentier América Latina es un territorio donde las cosas aún están por nombrar: «Creo que ciertas realidades americanas, por no haber sido explotadas literariamente, por no haber sido nombradas, exigen un largo, vasto, paciente proceso de observación»” (Ainsa, 1986: 175).

<sup>164</sup> Aunque se ha planteado que varios discursos implican una elección esto no conlleva un discurso basado en la confrontación de argumentos, no hay situaciones dialécticas. No hay un dialogo entre varias visiones que permitan sacar, a partir de ese encuentro, una conclusión. Lo que hace Carpentier es simplemente presentar, poner en escena dos visiones, cuya relación es débil.

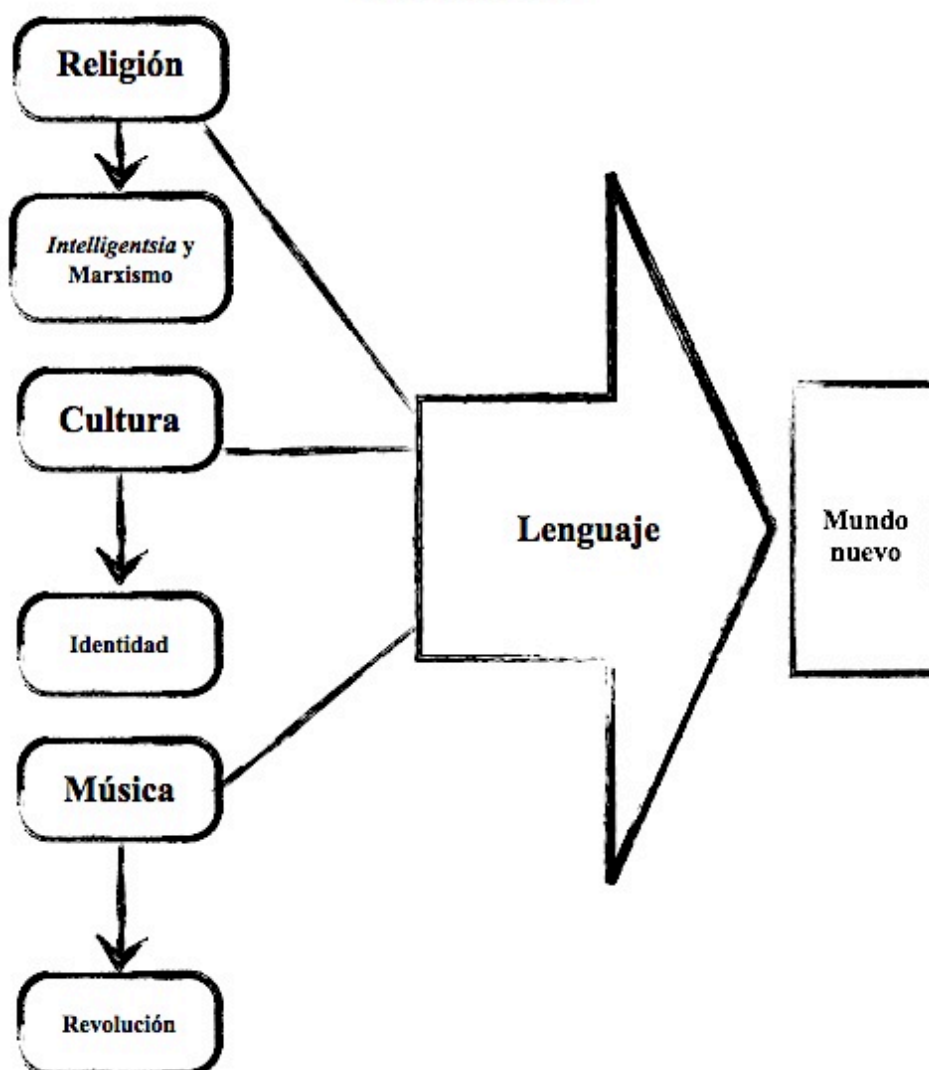
minoría en el Caribe, Ti Noel se convierte en una minoría cuando va en contraposición a la revuelta de esclavos que asume ingenuamente los valores de la metrópoli francesa.

El marxismo, como teoría estética, no tiene cabida en la obra de Carpentier. Cuando hace referencia a él es para dar a entender los inequívocos que se dan en Latinoamérica en relación con la interpretación que se hace del pensamiento europeo. El marxismo es entendido en la región en un sentido religioso. Su relación con el lenguaje será el pensamiento religioso, al igual que la *intelligentsia*.

La revolución valorada de forma favorable por el escritor es aquella que nunca llega a concretarse, que se mantiene en el plano de la idea. Para Carpentier, la revolución ideal debe orientarse a la música, que no es otra cosa que un lenguaje, el más espiritual de todos. El protagonista de *Los pasos perdidos* busca el origen de la música en la selva. Lo que escribe durante sus años en la jungla son partituras musicales, que es su legado a ese nuevo territorio. El recuerdo máspreciado de Enrique y Vera en su peregrinar por Europa son los himnos revolucionarios, a través de los que encuentran lazos de unión entre los hombres y sus culturas. No ensalzan la Guerra Civil española por su brutalidad y violencia, sino en un acto musical donde se cantan La Marsellesa, La Internacional y otros cantos revolucionarios de las milicias republicanas. Estos himnos asumen el carácter de sagrado hasta el punto que Enrique se ofende cuando escucha La Internacional interpretada en un bar de New York. Los tambores africanos son el símbolo de la negritud en el Caribe, anuncian la presencia fantasmagórica de los negros, su revuelta. También es a través de ese ritmo que Vera establece un vínculo con la cultura de Cuba. Así pues, la revolución mediante de la música lleva también al lenguaje.

A continuación se esquematiza la relación entre *intelligentsia*, marxismo, identidad y revolución. Cada uno de estos valores desarrolla otros de carácter más general, como es la religión, la cultura y la música, ya que sin esta vinculación la *intelligentsia* devendría en militancia política, el marxismo no tendría ningún sentido, la identidad se traduciría en nacionalismo cultural y la revolución desembocaría en violencia y caos. Por otra parte, religión, cultura y música se entienden como un lenguaje que conducen a un mundo nuevo, ideal, del deber ser, que en tanto no se puntualiza no es posible definir:

Esquema 49. Forma en que se relacionan la *intelligentsia*, el marxismo y la revolución en el discurso de Carpentier

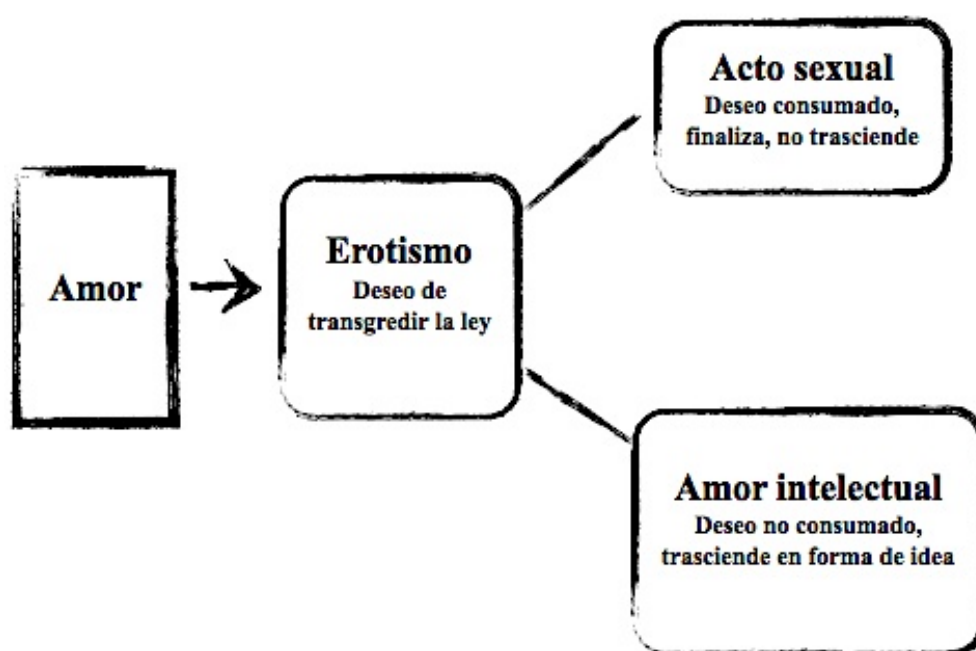


El amor se desdobra en dos sentimientos vinculados con la ruptura de la ley, de la norma. La ley, que para Carpentier es femenina, es el valor más material y estable. El erotismo surge del juego que intenta violar las costumbres; el deseo sexual nace cuando se transgrede la ley, y termina por extinguirse puesto que su origen no es más que una desobediencia. Consumada ésta no hay razón para que el deseo continúe existiendo. Lo que persiste es el amor desprovisto de deseo, así no se infringe la ley, sólo se amaga y el amor se transforma en idea, en algo platónico. ¿Es posible afirmar que este tipo de amor es intelectual? En cierta forma sí, puesto que el contacto entre las personajes que se aman se alimenta a través de la *intelligentsia* y no del deseo sexual. A Esteban y Sofía los une su amor



por la cultura –que es lenguaje–, Vera ama la danza –lenguaje–, Enrique la arquitectura –lenguaje para entender el espacio–, Ti Noel y Mackandal se encuentran vinculados por el conocimiento antiguo del África negra. El protagonista de *Los pasos perdidos* es un estudioso de la música, su esposa una actriz de teatro y la comunicación entre ellos es básicamente intelectual, no evidencia señales físicas. El contacto sexual está únicamente reservado para los amantes. Se podría esquematizar las relaciones de la siguiente manera:

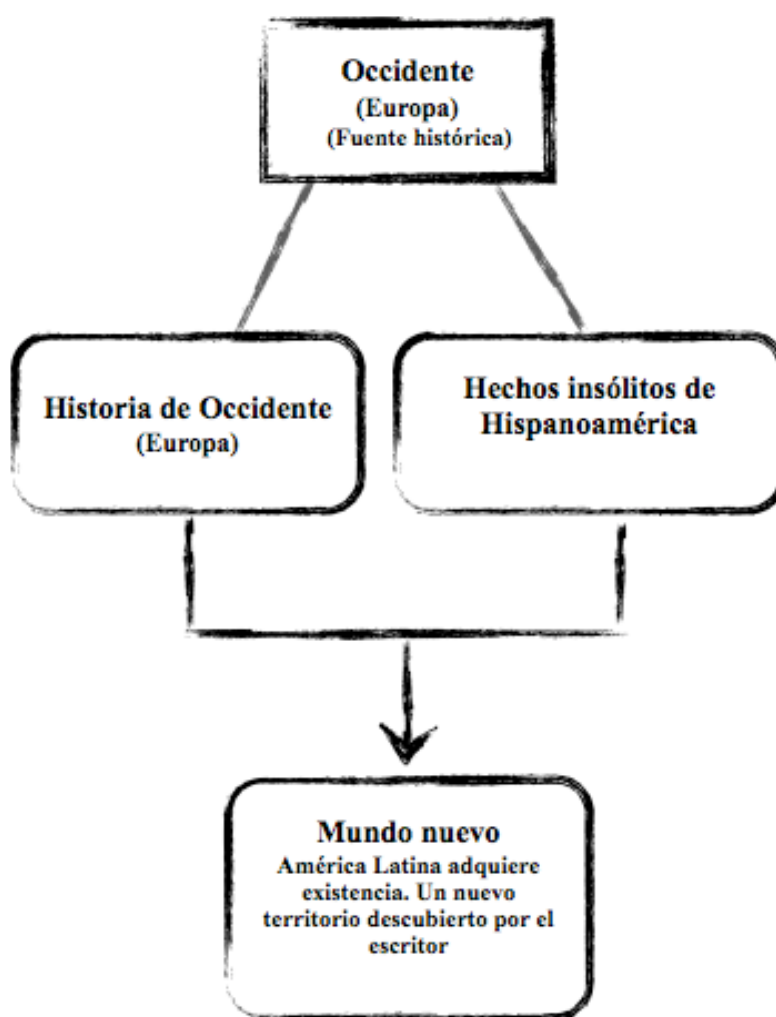
Esquema 50. El amor-erótico en el discurso de Carpentier



Por otra parte, se ha establecido las dos funciones de la historia en Carpentier. En primer lugar, el escritor se sirve de ella –de la historia oficial de Occidente– para que su relato tenga seriedad y, en segundo lugar, se engancha a la historia occidental a partir de un hecho insólito de América –que puede o no ser histórico–. El hecho insólito le sirve a Carpentier para desarrollar su relato y para que su narrativa adquiriera autoridad. Carpentier concibe la historia como un instrumento científico. Desde una perspectiva hegeliana, asume que Occidente tiene historia mientras que América Latina no la tiene. Su deber, como escritor y cronista, es escribir esa historia, y se enganchará de la historia de Occidente para extender esa autoridad a un territorio sin historia, y así, el escritor será el nuevo descubridor de América.

De esta forma, la historia americana se encuentra relacionada con el discurso histórico occidental. El esquema sería el siguiente:

Esquema 51. La historia en el discurso de Carpentier



#### a) Relación entre religión, *intelligentsia* y marxismo

Una vez establecida la estructura y la jerarquía de valores en Carpentier, se verá cómo fundamenta los vínculos entre valores generales y concretos, es decir, cuáles son los lugares de la argumentación que utiliza para cimentar los nexos entre religión, *intelligentsia* y marxismo.

Esteban, la encarnación del intelectual en *El siglo de las luces*, posee rasgos particulares: es huérfano y es demasiado frágil. A él lo define la enfermedad. Sofía y Esteban establecen su relación gracias a esta característica. Por otra parte, el mundo en que crece Esteban es único, fuera de la común, duerme de día, vive de noche y come sin horarios, siente que marcha en sentido contrario al mundo. La enfermedad le da al protagonista un valor único, excepcional, frente a un ambiente cuya norma es la fuerza, la violencia y la hosquedad, por lo que se identifica en la relación el lugar de cualidad<sup>165</sup>. Esta unicidad, o la manera especial de relacionarse con los obstáculos de la trama<sup>166</sup>, es lo que permite establecer la conexión entre el intelectual-mártir con el imaginario de la religión cristiana.

Al igual que Esteban, Enrique vive en *La consagración de la primavera* fuera de época. Amante de la cultura en una región que no la respeta, desprecia a las clases más acomodadas por su falta de sensibilidad artística. Vive en conflicto con la revolución (la inestabilidad política) pues anisa cierta estabilidad social para dedicarse a la actividad creativa. En su interior existe una lucha entre su individualidad y el contexto social. Su participación en la guerra no es por una causa justa, se involucra para poder desarrollar en el futuro un lenguaje nuevo, más original, a través de la arquitectura.

De manera que el valor de lo original se opone a lo utilitario y al lucro, que son premisas de cantidad. Enrique, al igual que Esteban, encarna un lugar de cualidad. La religión cristiana se conecta por el rasgo particular que le lleva a sentirse obligado a sumarse a las mayorías. Ya sea por miedo o por culpa, su participación en la Revolución tiene el costo del dolor: “Soy todo un solo y único dolor, respirando a gemidos” (Carpentier, 1978: 2004, 653)<sup>167</sup>. Enrique, como individuo, se enfrenta a una voluntad que le supera –las revoluciones–, su pecado es descargar este enfrentamiento en los otros y para superarlo necesita ser parte de esos otros, enfrentarse a la Revolución.

---

<sup>165</sup> El lugar de cualidad desemboca en la valorización de lo único. La unicidad de un ser o de un objeto depende de la manera en que concibamos nuestras relaciones con él: “(...) la unidad de un ser o de un objeto cualquiera depende de la manera en que concibamos nuestras relaciones con él (...)” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 155).

<sup>166</sup> Esteban es un ser débil y aún así pelea por causas utópicas.

<sup>167</sup> Se entiende la culpa y el pecado en el sentido de la filosofía existencial de Kierkegaard. Pecado es para Kierkegaard: “Condición o acto por el que el ser humano se enfrenta a la voluntad divina, desconociéndola, rechazándola o desafiándola. Esta condición es la especie humana en su conjunto, de la que cada individuo participa al pecar por sí mismo, en el sentido de no poder descargar en otros el peso de la culpa y de disponer siempre de la posibilidad de reincidir en el pecado. El agente del pecado, por tanto, es el sujeto individual constituido como espíritu y puesto como un yo ante Dios. De esta manera, Kierkegaard rechaza la identificación de la pecaminosidad con la sensualidad, pues es el espíritu el que introduce la enemistad entre lo sensual y lo anímico en el ser humano. En el plano teológico, la determinación formal del pecado es la de la diferencia cualitativa entre Dios y el ser humano. La importancia concedida por Kierkegaard al dogma del pecado, sin embargo, se explica por el hecho de que la pecaminosidad afecta al sujeto en su íntima relación consigo mismo: la categoría del pecado es la categoría de la individualidad” (González, 2010: CXXVI).

Ti Noel utiliza dos tópicos en *El reino de este mundo*: el lugar de orden y de existencia. El recurso será prevalecer los principios del mundo de los esclavos (lugar de orden) –que en el mundo colonial constituyen el eslabón social más bajo, es decir, son los oprimidos–, por encima de cualquier otro de orden positivo, ya sea francés o emulación de un orden colonial incluso llevado por negros, como hace Henri Christophe. *El reino de este mundo* es lo que existe (lugar de existencia), la realidad del presente, de los afroamericanos, una realidad muchas veces ignorada en Latinoamérica; el reino de los cielos representa una posibilidad, un sueño –tal vez el anhelo de la ilustración europea de los intelectuales latinoamericanos– que no se corresponde del todo con la realidad hispanoamericana:

Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo (Carpentier, 1949: 2010, 156).

La grandeza del hombre es lo que existe, y lo real es la miseria y las plagas. Carpentier atribuye el valor del hombre cuando se enfrenta a esa realidad. En el reino de los cielos –que no es más que la probabilidad de emular el mundo europeo– ya hay jerarquías, leyes que aplicadas al mundo caribeño tienen consecuencias perversas. El escritor preferirá a estas consecuencias perversas principios como el sacrificio, el reposo, el deleite, las penas y el agobio del mundo. Creará normas de vida en función de estos fundamentos.

En *El recurso del método*, los argumentos responden al lugar de esencia. Tanto el Primer Magistrado como El Estudiante se hacen con el poder en la medida en que conocen mejor el territorio que gobiernan. La crítica de Carpentier a las dictaduras no es al hombre que ejerce el poder, de ahí que ambos protagonistas no tengan nombres ni identidad, sino al arquetipo de una sociedad que piensa en términos dictatoriales. Carpentier critica el pensamiento de una sociedad, y no al individuo, ya que ambos personajes son representantes de su entorno. La novela registra la progresiva pérdida de conexión de la realidad por parte del Primer Magistrado y, como contrapeso, El Estudiante va adquiriendo cada vez mayor conciencia de la realidad social<sup>168</sup>.

---

<sup>168</sup> Mientras que al final del texto encontramos a un dictador senil: “De pronto comenzaba a dictar un editorial sobre la situación política de nuestro país, deteniéndose, atónito, en lo mejor de su discurso, al darse cuenta de que no tendría dónde publicarlo. Hablando por hablar, ponía y quitaba ministros, condecoraba en imaginación, trazaba planes de Obras Públicas, acabando por reírse de sí mismo cuando regresaba a la realidad, frente a una botella del Beaujolais Nouveau de Monsieur Musard (...) Y el Cholo empezó a alarmarse con los

El Estudiante es retratado a través de un lenguaje de tintes religiosos. A pesar de que en un principio se le describe como ateo, posteriormente se dirá que es sensible a la “dinámica del Evangelio”, lo que se deduce que el escritor se encuentra en oposición con la iglesia mas no con el pensamiento religioso, que considera característica cultural representativa de la sociedad a la que pertenece.

Tanto cuando es interpretado como un equívoco por las mayorías sociales, como cuando es empleado por las élites, el lugar que utiliza el marxismo es de esencia, y también de orden:

(...) de proletario de vieja cepa, hallaba en su marxismo lo que sus antepasados habían encontrado durante siglos en los Evangelios: una razón de vivir, inquebrantable y vivificante...(Carpentier, 1978: 2004, 498).

El término está utilizado como representativo de sus antepasados –lugar de esencia– y como principio de vida y no de ley positiva<sup>169</sup> –lugar de orden–. Cuando la jerga se emplea irónicamente, a través de los comentarios de los más acomodados, se recurre al lugar de esencia, un pensamiento que sólo es posible implantar si se presenta con un matiz diferente, el religioso por ejemplo: “Quien pretenda imponer aquí un pensamiento revolucionario marxista nada entiende de marketing” (Carpentier, 1978: 2004, 399).

De este modo la intensidad que refuerza la relación entre *intelligentsia*, marxismo y religión son los argumentos de lugar de cualidad, orden, existencia y esencia.

#### b) Relación entre cultura e identidad

Para Carpentier la identidad es el lenguaje y para fundamentar este valor se vale de los argumentos de lugar de esencia, orden y cualidad.

Cuando el escritor describe los espacios en su búsqueda por representar mejor a Hispanoamérica recurre a los lugares de esencia. Por ejemplo, valora positivamente las ruinas de la cultura mexicana, al ser éstas las que mejor encarnan esa cultura. Las ciudades que intenta edificar el dictador de *El recurso del método* para modernizar su país son valoradas negativamente, debido a que no responden a la cultura de la región. Quien gana el concurso para la edificación del parlamento es finalmente el diseño que mejor simboliza al país

---

desvaríos del Patriarca, un día 5 de mayo, en que despertó con la idea fija –borrada a mediodía, afortunadamente, por noticias llegadas de la patria –de mandar un enorme ramo de flores a los Inválidos, por ser el aniversario de la muerte de Napoleón en Santa Elena” (Carpentier, 1974: 2008b, 540).

<sup>169</sup> Nos referimos a ley positiva como contraposición de ley natural. Ley positiva es el ordenamiento vigente que a veces no puede corresponder con la realidad, concepto influenciado por el positivismo. (Ver Diccionario de sociología de Salvador Giner, Emilio Lamo de Espinosa y Cristóbal, Alianza Editorial, 2011).

(productor de caobas, según los miembros del jurado). A Carpentier le disgusta la arquitectura vertical porque lo atribuye a un rasgo representativo de la cultura anglosajona. Henri Christophe comete el error, y el horror, de construir la ciudadela Le Ferrière con edificaciones que suben “más arriba de las nubes” (Carpentier, 1949: 2010, 105). El escritor pone en la voz de Enrique el principio fundacional de lo que debería ser la arquitectura de un país:

En el siglo anterior –pensaba– las gentes pudientes habían vivido, aquí, en casas extraordinariamente bien concebidas en función del clima y de los medios de locomoción. La angostura de las calles –calles suficientes, sin embargo, para dar paso a coches y carruajes– lejos de haber sido un error de urbanismo, respondía a la lógica preocupación de que las aceras del sol fuesen rápidamente alcanzadas por las crecientes sombras de las casas de enfrente. Además, las vías estrechas –casi todas las de La Habana Vieja– canalizaban, presionaban las brisas, haciéndose verdaderas mangas de aeración (...) Arquitectura perfectamente funcional, concebida por los alarifes de la Colonia, cuando aún de “funcionalismo” no se hablaba en el mundo (Carpentier, 1978: 2004, 340-341).

Las expresiones “en el siglo anterior” y “de la Colonia” indican el valor que el escritor otorga a los principios, al origen, a la anterioridad. Acude a un lugar de orden, combinada con un lugar de esencia, pues la arquitectura debe estar en función del clima del Caribe.

Carpentier utiliza el lugar de orden para desfavorecer al mundo occidental, pues no lo considera una cultura viva. Téngase en cuenta que para Carpentier la cultura es algo que se da cuando las sociedades han perdido su elemento vital (lo anterior a la cultura es la vitalidad). Por ello, al ser el mundo latinoamericano una civilización llena de vida es mejor valorada que el orden europeo, pues es un mundo lleno de expresión y significado espontáneo, natural:

En el mundo a donde regresaré ahora, en cambio, no se hace un gesto cuyo significado se desconozca: la cena sobre la tumba, la purificación de la vivienda, la danza del enmascarado, el baño de yerbas (...) son prácticas cuyo alcance es medido en todas sus implicaciones (Carpentier, 1953: 2011, 253).

El lugar de orden sirve para valorar la cultura, lo vivo antes que lo muerto y es, además, la conexión de identidad con la cultura. Es más, al final de la novela el protagonista concluye con que su identidad es la cultura –la música, el arte por excelencia–. Reafirma su individualidad como intelectual que prioriza el pensamiento al sentimiento.

El escritor apela al lugar de cualidad para referirse a la identidad de América Latina. El territorio es original porque ignora el tiempo, vive en un *carpe diem*. Él intelectual, por

contra, sabe que como artista no puede desconocerlo pero es incapaz de evitar la reflexión<sup>170</sup>. Se debe a la literatura, la cultura y el arte, que es su idioma, el de los “hombres del aire”, por tanto, asume la identidad individual: la intelectualidad.

Al valorar la cultura en sus dos acepciones, aquélla que se encuentra viva, no reflexiva, versus la muerta, que es pura *intelligentsia*, Carpentier utiliza el lugar de cualidad, lo original frente a la duración, combinado con argumentos de orden, lo vivo antecede a lo muerto. La relación de orden se debe a que lo espontáneo es sinónimo de esplendor de una cultura, mientras que el pensamiento es equivalente a su decadencia. De este modo, los lugares que intensifican la relación entre cultura e identidad son de orden, cualidad y esencia.

### c) Relación entre música y revolución

Por sus consecuencias violentas, el escritor clasifica de forma negativa las revoluciones, pero no puede ignorar su existencia –hasta cierto punto necesaria– en la vida de las sociedades, por ello no puede obviarlas. Cuando Carpentier establece una relación entre revoluciones –francesa, rusa, española y cubana–, emplea un lugar de existencia. Intenta decir que la revolución es lo habitual, lo real, y no se le puede ignorar<sup>171</sup>. Tal idea se refleja en el carácter resignado de alguno de sus personajes, es a esa cotidianidad a lo que el intelectual debe enfrentarse. Vera y Enrique dicen:

Yo, burguesa y nieta de burgueses, había huido empeñosamente de todo lo que fuera una revolución, para acabar viviendo en el seno de una revolución (...) Enrique, burgués y nieto de burgueses, había huido de su mundo burgués, en busca de algo distinto que, a la postre, era la Revolución que volvía a unirnos ahora. Los dos girábamos en el ámbito de una Revolución (...) (Carpentier, 1978: 2004, 662).

Como apenas profundiza en la características sociales de cada uno de los eventos históricos mencionados, no es posible afirmar que Carpentier empleó un lugar de esencia o de cualidad para retratarlos. Hacer un balance positivo de la revolución significaría obviar el elemento de violencia y caos que le es inherente. Para suplir este trozo de realidad realiza una inteligente analogía con el lenguaje mayor, el más ambiguo y menos preciso de todos: la música. Carpentier idealiza una revolución al no describirla al detalle, y al referirse a este

---

<sup>170</sup> Constantemente advierte que hay que sentir más que pensar: “No estoy aquí para pensar. No debo pensar. Ante todo sentir y ver” (Carpentier, 1953: 2011, 213).

<sup>171</sup> Harss comenta sobre la revolución en la obra de Carpentier: “Sin duda hay en Carpentier una dualidad: el militante alterna con el filósofo pesimista para quien la esencia de la historia consiste en que se repite. Así sucede, por ejemplo, que las revoluciones se institucionalizan para cauce otra vez, completando el ciclo, a nuevas revoluciones” (Harss, 2012: 59).

movimiento como si su característica principal fuera un himno musical consigue que la violencia tenga menos intensidad en el texto, o al menos hace creer al lector en la existencia de otras revoluciones que no conlleven ese elemento. Para indicar esa revolución excepcional, única y candidata a convertirse en la revolución ideal, el escritor aplica los lugares de cualidad: “Yo soñaba con una revolución tan distinta” (Carpentier, 1962: 2008a, 353), dice Esteban. Se observa, por lo tanto, un juego interesante. Para establecer que la revolución es algo normal en América Latina, Carpentier se vale de un argumento de existencia, pero utiliza un lugar de cualidad para convertirla en ideal.

#### d) Relación entre amor y deseo

La relación erotismo y acto sexual dependen de la definición del amor. El amor equivale a estabilidad y, sobre todo, a esa evocación materna casi omnipresente en la narrativa de Carpentier. En *Los pasos perdidos*, el protagonista establece una similitud entre Rosario y su madre. Rosario habla el idioma con el que su madre le leía los relatos fantásticos de Santiago de la Vorágine. La fuerza de la evocación materna es tan grande que en determinado momento el protagonista se ve en la necesidad de cambiar una parte de su escala de valores: una relación con mayor deseo sexual. En la relación con Ruth, la pulsión sexual es débil, tienen sexo por deber conyugal y cada vez que el protagonista contempla la desnudez de su mujer le viene el recuerdo de la madre. Al final se descubre la sensación de culpa que siente el protagonista al asociar el deseo a la figura materna. De esta manera, la relación con Ruth simboliza la ley, la autoridad, el orden:

... y mi esposa fue la Ley. Su idioma se hizo idioma de tribunales, de abogados, de fiscales (...) Parecía una estatua majestuosa, apenas femenina, plantada sobre la alfombra verde como un Poder inexorable, como una encarnación de la Justicia (Carpentier, 1953: 2011, 251).

He ahí la clave para comprender el concepto de amor en Carpentier, éste es sinónimo de poder, es un lugar de orden, el principio de toda relación amorosa esta sujeta al poder. La desobediencia al amor produce erotismo, culpa y violencia. El único amor posible es aquél que no va contra el poder, que se mantiene en el plano del pensamiento, a ese amor está reservada la trascendencia.



#### e) Argumentos para intensificar el papel de la historia

Al concebir la historia de América a partir de lo infrecuente y pretender que lo extraordinario sea el común denominador de la historia hispanoamericana, Carpentier se sirve de dos lugares: cualidad y esencia.

Haití y América Latina poseen a ojos de Carpentier un carácter único –lugar de cualidad– por sus hechos singulares, imposibles de repetirse en otro lugar. Curiosamente, la revuelta histórica de Santo Domingo apenas tiene cobertura durante el texto de *El reino de este mundo*; el rebelde histórico Toussaint Louverture es desplazado por personajes licantrópicos<sup>172</sup>. La crónica histórica se convierte en una sucesión de cosas curiosas: hombres que se transforman en animales, un cocinero que se hace con el poder y derrota al imperio francés, la hermana de Napoleón Bonaparte teniendo sexo con esclavos, etc. En *El siglo de las luces* un aventurero francés, personaje histórico marginal, emprende la liberación del Caribe; en *La consagración de la primavera* dos desconocidos intelectuales quieren mostrar que la Revolución bolchevique, la Revolución francesa, la Guerra Civil española y la Revolución cubana están vinculadas y expresadas a través de himnos musicales, aunque poco se conoce de la historia propia de cada uno de esos fenómenos. Los lugares de cualidad resaltan la excepción, y esa excepción se constituye en el patrón, en la pauta con la que Carpentier mide la realidad: “... América Latina es algo que escapa a toda una escala de cómodas nociones. Es un mundo que rompe con sus viejos cálculos” (Carpentier, 1978: 2004, 32). Así es como la región se convierte una excepcionalidad.

Apelar a argumentos de cualidad permite al escritor transmitir a sus lectores que la nota al pie de la historia es la historia. Emplea el lugar de esencia para que la historia insólita sea encarnación de América: “Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera” (Carpentier, 1949: 2010, 12). Y, en efecto, estas serán las premisas de argumentación de la mayoría de sus relatos. Personajes históricos marginales a la sombra de la historia y de ahí la definición de un mundo, que adquiere el carácter de nuevo por lo extraño de sus asociaciones.

Pareciera que Carpentier utiliza la misma estrategia de argumentación que empleó Renán para la fundación de la Francia política, y que consistía en asociar lo particular de la

---

<sup>172</sup> Jean Franco observa sobre este aspecto en *El reino de este mundo*: “La novela saltaba radicalmente desde la rebelión de Mackandal a la historia de Henri Christophe, sin mencionar la subida al poder y la caída de Toussaint Louverture” (Franco, 2009: 302).

cultura –estrategia que tomó y transformó de Jules Michelet– a la idea de lo común<sup>173</sup>. Renán equiparó nación y cultura, entendida la cultura como lo particular de ella misma, y que al profundizar en esa extrañeza se encontrará lo universal. Dentro de la lógica de ese pensamiento, es necesario aprender la cultura a través de una educación de largo recorrido. La historia deberá cumplir ese papel<sup>174</sup>, así, la cultura se aprenderá como una lengua que hará creer a sus ciudadanos en la existencia de un pasado común. La historia y la cultura se convierten en un conjunto de competencias. No obstante, tampoco debe obviarse el lado negativo de esa visión, como es la falta de libertad o el nacionalismo, entre otros aspectos. Pero la relación entre las estrategias discursivas de Renán y Carpentier son similares, para ambos la historia sirve para crear mitos.

#### 2.1.5. Principios de la jerarquía en la argumentación

El lugar más frecuente en la argumentación de Carpentier es el de cualidad, seguido de orden, esencia y, en último nivel, el de lo existente. Carpentier no emplea argumentos de cantidad. Estas operaciones tienen su lógica y sentido. El realismo maravilloso tiene como regla de operación retratar elementos extraños de la realidad: nombres y apellidos con combinaciones infrecuentes, lugares donde suceden hechos curiosos, eventos históricos que probablemente no figurarían en una manual de historia<sup>175</sup>. Así se construye un mundo acentuado más por las excepciones que por lo habitual. Carpentier creó un continente en función de las diferencias y no de las semejanzas. Podría afirmarse que toda literatura hace

---

<sup>173</sup> Retomamos el análisis que hace Todorov cuando investiga el pensamiento francés en relación con la diversidad humana (*Nosotros y los otros*, 1991). Todorov nos dice sobre el asunto: “Cuando Renán dice que la nación es una cuestión de voluntad, se coloca en el terreno de la política (...) pero la nacionalidad que se adquiere en el plano político, por la fuerza de un simple decreto, exige, en la cultura, largos años de aprendizaje. Si se atiende a la idea de nación como cultura es, en efecto, necesario que exista un pasado común sobre ese pasado y ese lugar; una cultura se aprende de la misma manera que una lengua (...) Renán parte también, como recordaremos, de la oposición radical entre raza (física) y nación; y después, como si le hubiera dado remordimientos, introduce el concepto mediador de «raza lingüística», es decir, aproximadamente de cultura. Lo que Renán nos da con una mano (la libertad -dentro de la nación), nos la quita de inmediato con la otra (el determinismo -dentro de la cultura): tal es el efecto que produce la amalgama entre cultura y política” (Todorov, 2009: 263-264).

<sup>174</sup> En la última parte del discurso de *El reino de este mundo* Carpentier nos sugiere que su discurso es tan válido como el de los manuales escolares, es decir, puede ser tomando como relato de instrucción, de historia: “...y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares” (Carpentier, 1949: 2010, 14).

<sup>175</sup> Pero sí tendrían su lugar en una enciclopedia. No es extraño que el saber de Carpentier coincida con el enciclopédico. En su libro *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales* (2010), el historiador Philip Bloom muestra que la lógica, o el estilo, que emplearon los enciclopedistas para crear su obra era establecer conexiones entre elementos improbables. El efecto fue que todo en la vida guardaba una relación, y aunque los criterios para establecer los vínculos no eran racionales, bastaba con la letra de una palabra para que coincidieran. Esa obra expresó la voluntad de dotar de sentido a todas las cosas, de crear cosmogonías, al igual que intentó hacer Alejo Carpentier.

referencia a los márgenes, pero la innovación con la que Carpentier desarrolló su escritura no sólo consiste en centrarse en lo insólito. Él mismo afirmó que lo maravilloso no radica en asociar objetos extraños, como máquinas de coser sobre una mesa de disección. Lo verdaderamente maravilloso es hacer creer al lector que lo insólito no es insólito. Lo más extraordinario es que con los hechos inauditos Carpentier representó al Caribe y, de pronto, toda América Latina se convirtió en el Caribe<sup>176</sup>. En suma, en una región exótica y extravagante, así lo raro dejaba de serlo. En el plano argumentativo, Carpentier logró su objetivo evitando confrontar los argumentos de cantidad con los de cualidad. Si ambas premisas hubieran coexistido, lo infrecuente en el relato hubiera quedado al descubierto en la argumentación. Entonces se sabría que Carpentier no hablaba de un territorio, sino de hechos aislados.

Que se utilicen en segundo lugar los argumentos de orden y esencia no hace más que reafirmar la hegemonía de la excepción, del lugar de cualidad. En efecto, los lugares de orden tienen por función descalificar los hechos positivos, que no son más que fruto de una convención, de la legalidad. Para descalificar este tipo de acuerdos es necesario que quien presente el desacuerdo esté facultado para hacerlo. Un escritor jamás puede desautorizar a un historiador, so pena de restarle seriedad a su escritura. Si el narrador quiere tener reputación intelectual debe valerse de los agujeros donde la historia no puede llegar por falta de datos. Establecer la máxima que es más importante el origen que la ley da pie a abrir el debate a todos, a democratizar que se escriba sobre cualquier tema en su sentido más radical. Lo novedoso de Carpentier no es valerse del vacío histórico para contar un relato –todos los escritores del llamado género histórico lo vienen haciendo–, lo importante en su literatura es que la historia desaparece. En *El reino de este mundo* nunca describe la revuelta jacobina de los esclavos, en *El siglo de las luces* la ficción transcurre en un lugar alejado de donde sucedió la verdad histórica. Aún así, es posible creer que su relato se encuentra autorizado por la historia, incluso cuando no se pueda afirmar que Carpentier sea a cabalidad un escritor de novela histórica.

Al ser la cualidad su premisa más empleada, Carpentier tiene que apelar a que ésta es la característica esencial de aquello que representa para que su discurso no se convierta en una

---

<sup>176</sup> El argumento para rechazar el realismo mágico del que se valen los actuales escritores latinoamericanos es porque se asume que la identidad latinoamericana es la caribeña. Así lo expresa Santiago Gamboa: “La única ruptura de importancia, a mi modo de ver, se da frente a un tipo de forma literaria, que es la del realismo mágico (...) El error, de cara al realismo mágico, fue el verlo como la expresión necesaria de todo un continente, cuando en realidad éste tiene que ver, al menos cuando se es original, sólo con la región del Caribe. De hecho fue un cubano quien lo formuló por primera vez, el novelista Alejo Carpentier, hablando de la desmesura de la realidad y , de ahí, lo real maravilloso” (Gamboa, 2004: 79-80).

extrañeza. De ahí que la premisa más utilizada, después de la cualidad y junto con el orden, sea el lugar de esencia. Si los lugares de orden ofrecen principios, es necesario que éstos creen una ética, un modo de comportamiento, y para que no resulte anti-natural, que mejor que decir que el comportamiento ético expresa simplemente lo que en realidad es el ser humano. Ti Noel, un hombre que se transforma en varios animales, desaparece lanzando un mensaje ético:

Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas... (...) Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo (Carpentier, 1949: 2010, 156).

Finalmente, el lugar de lo existente es la rúbrica definitiva para hacer de lo inusual la regla. Una vez abolida la autoridad de lo positivo, y estimado más el principio que el hecho, se hace necesario hacer creer que lo que existe responde a tales principios, de no ser así la ética radical y absoluta que defiende Carpentier sería demasiado idealista. Valerse de los argumentos de lo existente es desterrar definitivamente cualquier orden positivo, por caduco e irreal. La idea de que América Latina no es Europa es una constante de los textos de Carpentier, América Latina tampoco es New York con sus rascacielos, ni el mundo donde la cultura y el arte tienen un papel relevante. Hispanoamérica es dictadura y revolución, episodios que son ciclos de vida, hechos fatales. Sus tiranos no son intelectuales, llegan al poder porque conocen bien la realidad en la que existen, por el contrario, los intelectuales viven de espaldas a ella, siempre mirando a Occidente. Desde París, El Estudiante de *El recurso del método* queda a la espera de la próxima revolución, pues las revoluciones se repiten una y otra vez.

## 2.2. Identificación de valores en Stendhal

¿Se puede escribir hoy en día sobre el amor? ¿Es posible hacer un discurso sobre un sentimiento que tiende a entenderse de forma frívola? Zygmunt Bauman escribe en *Amor líquido* (2003):

El amor está muy cercano a la trascendencia; es tan sólo otro nombre del impulso creativo y, por lo tanto, está cargado de riesgos, ya que toda creación ignora siempre cuál será su producto final (...) Amar significa abrirle la puerta a ese destino (...) Abrirse a ese destino significa, en última instancia, dar libertad al ser: esa libertad que está encarnada en el Otro, el compañero en el amor (Bauman, 2007: 21).

Tres conceptos son importantes de la reflexión de Bauman: la trascendencia, el ser y la otredad; nociones que se encuentran presentes en los protagonistas de las novelas de Stendhal. Sus protagonistas buscan la trascendencia. Michel Crouzet identifica la admiración de Stendhal por Napoleón en tanto que la gloria militar equivale a la gloria romántica del escritor, ambos son conquistadores de la trascendencia, el militar de un territorio físico y el escritor de una existencia en la posteridad<sup>177</sup>. En cierta medida, la historia, que a fin de cuentas es un relato, guarda un mismo lugar para uno y otro.

A Julien se le presenta un problema en *Le Rouge et le Noir*. Su amigo Fouqué le ofrece asociarse con él y llevar una vida de comerciante, confortable y ordinaria. Después de pensarlo, Julien rechaza la oferta para conservar su propósito en la vida:

Mais tout à coup Julien fut heureux, il avait une raison pour refuser. Quoi! je perdrais lâchement sept ou huit années! j'arriverais ainsi à vingt-huit ans ; mais, à cet âge, Bonaparte avait fait ses plus grandes choses! Quand j'aurai gagné obscurément quelque argent en courant ces ventes de bois et méritant la faveur de quelques fripons subalternes, qui me dit que j'aurai encore le feu sacré avec lequel on se fait un nom? (Stendhal, 1830: 1958, 80-81).

Al igual que Julien, Fabrice también busca hacerse un nombre, por lo que es verosímil afirmar que el héroe stendhaliano desea transcender. No obstante, lo difícil de perseguir la posteridad es saber cuál es el medio para lograrlo. Julien se lamenta en repetidas ocasiones de que las circunstancias de la época en la que le ha tocado vivir no son las mismas con las que actuó Napoleón. Julien ya no tiene la oportunidad de alcanzar la posteridad a través de las batallas militares de las que se valió Napoleón; y en el caso de Fabrice, continuar el modelo del hombre militar implica correr el riesgo de exponerse al ridículo.

Más que el elogio a la guerra o a la violencia en sí, el elemento interesante que cabe destacar de esta analogía es la cuestión del tiempo y la fuerza. El encomio a la gloria militar se asienta en la base de que el futuro de una contienda bélica puede decidirse en cuestión de segundos. Una batalla puede ser decisiva para ganar o perder. Aunque parezca que una guerra dura para siempre, la presencia de ésta se percibe como una anomalía, debe acabar algún día, el fin siempre es alcanzar la paz, por lo que la guerra posee un principio y un final. La guerra, a priori, no es la condición permanente del hombre, al menos desde el punto de vista

---

<sup>177</sup> Michel Crouzet define la gloria como equivalente a la posteridad: “ (...)la gloire est romantique parce qu'elle est un énérgétique de la générosité, l'écrivain et le conquérant sont identiquement des “amants de la gloire” (...) Mais qu'est-ce que la gloire? Je crains que cette notion, qui est au centre du romantisme, ne soit incompréhensible à nos contemporains: la modernité sacrifie le présent à l'avenir où elle se projette en tout instant, mais elle ne convie pas les modernes à subordonner leur vie à une survie terrestre, à sacrifier leur existence à une existence dans la postérité, à une existence morale dans le souvenir des hommes” (Crouzet, 2010: 96, 100).

humanístico. Al contrario, los períodos de paz se perciben como la norma, mientras que la guerra es la irregularidad. Esto implica que la percepción del tiempo en la paz puede ser infinita, en cambio, en la guerra todo tiene una duración. Al atribuirse al tiempo de la guerra categorías finitas resulta más sencillo creer en la existencia de momentos significativos. Por lo tanto, la épica y la heroicidad son más probables en tiempos convulsos, ya que es posible saber sobre qué eventos se pueden actuar. Son los que George Lukács llama “tiempos de la épica”:

El alma sale en busca de aventuras; vive a través de ellas, pero no conoce el verdadero tormento de buscar y el verdadero peligro de encontrar; un espíritu así nunca se detiene, no sabe que puede perderse, no piensa en la necesidad de buscarse. Estos son los tiempos de la épica. No es la mera ausencia de sufrimiento, ni la seguridad del ser, lo que en esos tiempos lleva al hombre a moverse dentro de una esfera cuyos límites son tan alegres como rígidos (...), sino la correspondencia entre la acción y la exigencia interior de grandeza, de revelación, de completo desarrollo del alma. Cuando el alma aún no conoce ningún abismo en sí que pueda inducir a caer o alcanzar alturas sin caminos; cuando la divinidad que gobierna el mundo y distribuye los pormenores desconocidos e injustos del destino, se enfrenta al hombre –que aún no la comprende– con tanta sencillez como un padre a un hijo, entonces toda la acción logra vestir al mundo. Ser y destino, aventura y logros, vida y esencia son conceptos idénticos” (Lukács, 2010: 20-21).

Sin embargo, esta idea no deja de ser una fantasía –o idealismo puro–, ya que la significación de los hechos de la vida sólo es posible a través de una mirada retrospectiva, es decir, viendo el pasado o ilusionándose con el futuro. En consecuencia, aunque se viva en un período de guerra o de paz, el hombre nunca es plenamente consciente de la trascendencia de un evento histórico. El pasaje de la batalla de Waterloo en *La Chartreuse de Parma* no es una descripción realista de un combate. Su significado es filosófico, muestra que la existencia social no posee *événements*, y si los tiene son ficciones, relatos detrás de los cuales subyacen intereses políticos, el poder. De esta forma, la trascendencia, lo heroico y lo épico, no son formas posibles de existencia, son sólo ilusiones.

El otro aspecto a destacar es el de la fuerza. La guerra no es más que una forma organizada del principio primitivo más salvaje de los hombres: la violencia. El discurso que considera la paz como estado superior a la guerra<sup>178</sup> cree que los mecanismos de resolución de

---

<sup>178</sup> Un ejemplo de este discurso sería el de Kant y su tratado *Hacia la paz perpetua* (1795). Kant considera que existe una idea absoluta que se orienta a la armonía y la paz de los hombres, incluso contra su naturaleza: “Lo que suministra esta garantía es, nada menos, que la gran artista naturaleza, en cuyo curso mecánico brilla visiblemente una finalidad: que a través del antagonismo de los hombres surja la armonía, incluso contra su voluntad, razón por la que se la llama indistintamente destino, como causa necesaria de los efectos producidos según sus leyes, desconocidas para nosotros, o providencia, por referencia a la finalidad del

conflictos sociales deben evitar en todo lo posible el uso de la fuerza, o al menos utilizarla de manera controlada. Pero, ¿el uso controlado de la violencia, acaso, no es más que la sofisticación de los mecanismos de control del individuo?, ¿no es esto otra forma de violencia? Un hombre que mata a otro en una guerra fácilmente puede convertirse en un héroe militar, incluso en un patriota, mientras que un hombre que mata a otro en tiempos de paz es más probable que acabe siendo considerado como un asesino. ¿Quién y cómo se establece esa línea divisoria?

El discurso de Stendhal se orienta hacia estas cuestiones. Ni Julien ni Fabrice podrán alcanzar la trascendencia porque viven en tiempos de reposo, y en vez de ser condecorados terminarán siendo asesinos. Ninguno de los dos será capaz de encontrar los hechos significativos de la existencia, la vida de Julien es una cadena de equívocos que en ciertos momentos roza la tragicomedia cervantina, y Fabrice, más consciente que Julien sobre la inutilidad de la voluntad, será un ser anulado en sus propósitos.

Este es el otro aspecto del que habla Zygmunt Bauman: el ser en libertad. Si el discurso civilizador de Occidente busca evitar la violencia con mecanismos más sofisticados de violencia ¿dónde queda el ser?, ¿cuál es el límite de la libertad del individuo? En *La Chartreuse de Parme*, Stendhal describe los mecanismos pacificadores que se utilizan en tiempos de paz para impedir al individuo su expansión del ser; en *Le Rouge et le Noir* reflexiona sobre cuáles, cómo y en qué condiciones se establecen los límites que la sociedad moderna pone al individuo; con los relatos de las *Chroniques italiennes* recuerda que las emociones, la naturaleza del hombre, se encuentran por encima de todo el aparato modernizador del Estado y de las supuestas leyes civilizadoras. Roland Barthes llama a esta naturaleza simplemente energía-vivacidad:

La energía es tan ambigua como la sensación, pues ha de ser a la vez deslumbramiento y comunicación, es decir, recuperación social de una violencia primitiva. La energía es originalmente el estado de pureza absoluta de una pasión, el poder singular del que dispone un carácter por no ser otra cosa que él mismo. La energía supone cierta ausencia de civilización; sin duda, la preeminencia del bárbaro sobre el hombre civilizado fue una gran idea romántica, y en la afición stendhaliana a la energía hay romanticismo; pero, en este caso, el bárbaro no es el inocente; es más bien el ilegal, el rebelado, el que se realiza contra su sociedad. Hay una palabra stendhaliana para designar este estado permanente de autenticada (...): es la vivacidad (Barthes, 2001: 138-139).

---

curso del mundo, como la sabiduría profunda de una causa más elevada que se guía por el final objetivo del género humano y que predetermina el curso del mundo” (Kant, 2010: 686-687).

En el fondo, el ser humano sigue siendo voluble, condición que no garantiza el éxito dentro de la vida moderna, vinculada a la estabilidad, la previsibilidad y el orden. El hombre es inestable por naturaleza, como la vida en su estado crudo, que no es ni buena ni mala, simplemente es; como dijera Nietzsche, la vida es sólo energía, sin voluntad, ni propósito, ni finalidad<sup>179</sup>.

Stendhal engloba la trascendencia y la libertad del ser en una palabra: emociones. Esa es la verdadera palabra que subyace detrás del término amor. Las auténticas batallas humanas se libran en el campo de las emociones humanas, no en Waterloo. Si el discurso de Stendhal está motivado por la trascendencia y el querer ser, son cuatro los valores que destacan en importancia: el individuo, que es el lugar o el nuevo territorio de la política moderna; el amor, más bien diríamos las emociones que, a juicio de Stendhal, son el motor de las existencias; el derecho (el poder institucional), porque es desde donde la sociedad organizada ejerce su poder sobre el individuo; y, finalmente, la libertad, que está ligada a la posibilidad del ser.

### 2.2.1. El individuo

Todos los protagonistas principales de Stendhal se caracterizan por su sentido de la diferencia, no como si fuesen atributos especiales, sino como si constituyeran una pauta que se desvía del patrón, de la norma. Si en el primer capítulo de *Le Rouge et le Noir* la descripción bucólica del paisaje se ve interrumpida por la huella civilizadora humana (la fábrica de telas y los muros), la primera aparición de Julien acentúa esa rotura con la normalidad, con lo común. Las fábricas no deberían estar en el paisaje natural del Franco-Condado, lo mismo que Julien no tendría que haber nacido en una familia rural de carpinteros. Dicho de otra manera, Julien es resultado de una anomalía, al igual que las fábricas:

En approchant de son usine, le père Sorel appela Julien de sa voix de stentor; personne ne répondit. Il ne vit que ses fils aînés, espèces de géants qui, armés de lourdes haches, équarrirent les troncs de sapin, qu'ils allaient porter à la scie. Tout occupés à suivre exactement la marque noire tracée sur la pièce de bois, chaque coup de leur hache en séparait des copeaux énormes. Ils n'entendirent pas la voix de leur père. Celui-ci se dirigea vers le hangar; en y entrant, il chercha vainement Julien à la place qu'il aurait dû occuper, à côté de la scie. Il l'aperçut à cinq ou six pieds plus haut, à cheval sur l'une des pièces de la toiture. Au lieu de surveiller attentivement l'action de tout le mécanisme, Julien

---

<sup>179</sup> “Si el mundo tuviera un fin, este fin se habría ya logrado. Si hubiere algún estado final no previsto, también debería haberse realizado. Si el mundo fuese, en general, capaz de persistir y cristalizar, de «ser»; si en todo su devenir tuviese sólo por un momento esta capacidad de ser, hace mucho tiempo que hubiera terminado todo devenir, y, por consiguiente, todo pensamiento, todo «espíritu». El hecho de que el espíritu sea devenir demuestra que el mundo carece de meta, de estado final y que es incapaz de ser” (Nietzsche, 1998: 551).



lisait. Rien n'était plus antipathique au vieux Sorel; il eût peut-être pardonné à Julien sa taille mince, peu propre aux travaux de force, et si différente de celle de ses aînés; mais cette manie de lecture lui était odieuse, il ne savait pas lire lui-même (Stendhal, 1830 : 1958, 22-23).

Adviértase el contraste de Julien y de lo que le rodea. Es el hijo menor y diferente a sus hermanos. Mientras ellos son fuertes, Julien tiene un cuerpo pequeño no apropiado para el esfuerzo físico, sus hermanos trabajan siguiendo con exactitud las indicaciones para realizar la labores encomendadas, en cambio, Julien gusta de pasar divagando, leyendo y soñando subido en las vigas del techo del taller familiar. También, la fisonomía de Julien refleja a un ser débil, que no debería vivir demasiado tiempo, hasta a veces se le describe con facciones femeninas. En *Le Rouge et le Noir* lo femenino tiene la connotación de fragilidad:

Absorbé par ces idées sévères, le peu qu'il daignait comprendre des mots obligeants des deux amies lui déplaisait comme vide de sens, niais, faible, en un mot féminin (Stendhal, 1830: 1958, 64).

Al contrario de lo masculino, que representa la fuerza bruta, la hosquedad:

La grossièreté, et la plus brutale insensibilité à tout ce qui n'était pas intérêt d'argent, de préséance ou de croix; la haine aveugle pour tout raisonnement qui les contrariait, lui parurent des choses naturelles à ce sexe, comme porter des bottes et un chapeau de feutre (Stendhal, 1830: 1958, 44).

También lo masculino es símbolo de la eficacia y lo femenino encarna el paisaje: “Chacun de ces maudits noyers, disait M. de Rênal quand sa femme les admirait, me coûte la récolte d'un demi-arpent, le blé ne peut venir sous leur ombre” (Stendhal, 1830: 1958, 55).

Todos éstos tópicos son muy propios de la época, pero cabe resaltar el atributo femenino que asigna el escritor al personaje principal, Julien, lo que confirma su condición particular. Igualmente indica que la ayuda que los personajes femeninos ofrecen a los protagonistas de las novelas stendhalianas, más que interpretarla desde la relación maternal, debe mirarse como un vínculo de empatía por el carácter femenino del héroe<sup>180</sup>.

La primera aparición de Fabrice en *La Chartreuse de Parme* constituye una paradoja; precisamente él, que tanto admirará al ejército francés, viene a nacer cuando las tropas francesas abandonan Milán. Fabrice es el segundo en la dinastía de su padre, es decir, no posee ningún privilegio hereditario:

---

<sup>180</sup> De hecho, en muchos de sus textos autobiográficos Stendhal se mira a sí mismo con cierto carácter femenino: “Soy como una mujer decente que se hiciera puta, necesito vencer a cada momento ese pudor de hombre honrado a quien horroriza hablar de sí” (Stendhal, 2008: 111).

Ce personnage essentiel n'est autre, en effet, que Fabrice Valserra, marchesino del Dongo, comme on dit à Milan. Il venait justement de se donner la peine de naître lorsque les Français furent chassés, et se trouvait, par le hasard de la naissance, le second fils de ce marquis del Dongo si grand seigneur (...) (Stendhal, 1839: 1972, 30)

Además, la relación con su padre es problemática:

En arrivant au château de Grianta, Fabrice, les yeux encore bien rouges des larmes répandues en quittant les beaux salons de sa tante, ne trouva que les caresses passionnées de sa mère et de ses soeurs. Le marquis était enfermé dans son cabinet avec son fils aîné, le marchesino Ascanio (Stendhal, 1839: 1972, 33 - 34).

De este modo, al igual que Julien, la singularidad de Fabrice es subrayada reiteradamente.

Ahora bien, Fabrice presenta una sutil diferencia con respecto a Julien. Éste último se caracteriza principalmente por tener un propósito en la vida, un significado propio de la existencia que ha desarrollado gracias a la literatura<sup>181</sup> y a la ensoñación. Por el contrario, Fabrice es una persona carente de voluntad, marcado por su experiencia en la batalla de Waterloo, donde intuye que la gloria es una ilusión<sup>182</sup>. Las razones por las que Fabrice se une al ejército de Napoleón difieren de los propósitos de Julien:

Les yeux de Fabrice se mouillèrent, il répandit des larmes en embrassant la comtesse, mais sa résolution de partir ne fut pas un instant ébranlée. Il expliquait avec effusion à cette amie si chère toutes les raisons qui le déterminaient, et que nous prenons la liberté de trouver bien plaisantes (...) j'ai remarqué au loin le bateau qui venait de Côme, porteur d'une si grande nouvelle [se refiere el regreso del exilio de Napoleón]. Comme je regardais ce bateau sans songer à l'Empereur, et seulement enviant le sort de ceux qui peuvent voyager, tout à coup j'ai été saisi d'une émotion profonde. Le bateau a pris terre (...) Tout à coup, à une hauteur immense et à ma droite j'ai vu un aigle, l'oiseau de Napoléon; il volait majestueusement se dirigeant vers la Suisse, et par conséquent vers Paris. Et moi aussi, me suis-je dit à l'instant, je traverserai la Suisse avec la rapidité de l'aigle, et j'irai offrir à ce grand homme bien peu de chose, mais enfin tout ce que je puis offrir, le secours de mon faible bras (Stendhal, 1839: 1972, 48, 49).

La escena no sólo se ajusta a la descripción típica del romanticismo que asocia las emociones con el paisaje<sup>183</sup>, en este caso del lago Como, sino la relación entre el lago, la

---

<sup>181</sup> Referencia a *El Quijote* (1605), que comienza sus aventuras motivado por las lecturas de caballería.

<sup>182</sup> Si bien la voluntad de Fabrice está mermada por la experiencia, su deseo de ser es igual de intenso que en Julien.

<sup>183</sup> Paul de Man escribe sobre el romanticismo: “Una imaginación abundante que coincide con una cantidad idénticamente abundante de objetos naturales, el tema de la imaginación estrechamente vinculado al

barca, el viaje y la empresa que quiere emprender Fabrice. En un principio, el verdadero motivo de la partida de Fabrice no tiene que ver con la gloria militar, con la trascendencia que encarna la figura de Napoleón. De hecho, es Gina quien antes de que Fabrice explique las causas de su marcha mitifica la figura de Napoleón<sup>184</sup>, por lo que el verdadero móvil se expresa en una alegoría: la imagen del barco viniendo a través del lago, figura que simboliza el viaje. La conexión de figuraciones reflejan a la perfección el estado de Fabrice: la necesidad de encontrarse a sí mismo, la búsqueda del ser. La batalla de Waterloo es una pequeña fabulación del periplo existencial. La barca representa el mundo emotivo interior de Fabrice, las aguas de lago son la vida y Waterloo simboliza la coalición entre el individuo y la historia, que le revela su insignificancia o la derrota de su voluntad. Y es que Fabrice no es determinante en la batalla de Waterloo, su participación es burlesca, su bando pierde, de nada ha servido su entusiasmo por cambiar el destino de las cosas. El narrador ridiculiza ese fervor, porque sabe que en la vida no existen relaciones de causa y efecto. A consecuencia de este conflicto –entre la voluntad del individuo y la historia–, Fabrice será incapaz de fijarse un propósito de la manera en que lo hace Julien.

A lo largo de todo el relato se observa a un Fabrice sin determinación. Sus emociones vacilan entre lo que siente por Gina<sup>185</sup>, por Clélia<sup>186</sup>, por Aniken<sup>187</sup> o por Fausta<sup>188</sup>, para

---

tema de la naturaleza: ésta es la ambigüedad fundamental que caracteriza a la poética del romanticismo” (De Man, 2007: 81)

<sup>184</sup> Pareciera que es Sanseverina quien influye en Fabrice para tomar la decisión de unirse a Napoleón, o al menos es ella quien le proporciona las razones terrenales de su aventura: “(...) la France n'était plus rien depuis son départ [se refiere a Napoleón]. C'était avec l'accent de l'émotion la plus vive que la comtesse parlait à Fabrice des futures destinées de Napoléon. - En te permettant d'aller le rejoindre, je lui sacrifie ce que j'ai de plus cher au monde, disait-elle” (Stendhal, 1839: 1972, 48).

<sup>185</sup> Los siguientes fragmentos son ejemplo de la indecisión emocional de Fabrice para con Gina: “Ce n'était point là le véritable sujet d'inquiétude qui avait fait disparaître la gaieté de Fabrice. La position où le hasard me place n'est pas tenable, se disait-il. Je suis bien sûr qu'elle ne parlera jamais, elle aurait horreur d'un mot trop significatif comme d'un inceste. Mais si un soir, après une journée imprudente et folle elle vient à faire l'examen de sa conscience, si elle croit que j'ai pu deviner le goût qu'elle semble prendre pour moi, quel rôle jouerais-je à ses yeux ? exactement le casto Giuseppe (proverbe italien, allusion au rôle ridicule de Joseph avec la femme de l'eunuque Putiphar) (...) Ce qu'il y avait de cruel au milieu de toutes ces pensées, c'est que réellement Fabrice aimait la duchesse de bien loin plus qu'aucun être au monde (...) Mais au premier moment je puis être réveillé par un coup de foudre ! se disait-il. Ces soirées si gaies, si tendres, passées presque en tête à tête avec une femme si piquante, si elles conduisent à quelque chose de mieux, elle croira trouver en moi un amant ; elle me demandera des transports, de la folie, et je n'aurai toujours à lui offrir que l'amitié la plus vive, mais sans amour (...) Il résolut de ne jamais dire de mensonges à la duchesse, et c'est parce qu'il l'aimait à l'adoration en ce moment, qu'il se jura de ne jamais lui dire qu'il l'aimait ; jamais il ne prononcerait auprès d'elle le mot d'amour, puisque la passion que l'on appelle ainsi était étrangère à son cœur” (Stendhal, 1839: 1972, 177, 178, 187).

<sup>186</sup> Si bien Clélia constituye el objeto de amor más estable de Fabrice, la primera vez reconoce este sentimiento no deja de parecerle un capricho: “Pendant toute cette troisième journée de sa prison Fabrice fut outré de colère, mais uniquement de ne pas avoir vu reparaître Clélia. Colère pour colère, j'aurais dû lui dire que je l'aimais, s'écriait-il; car il en était arrivé à cette découverte” (Stendhal, 1839: 1972, 366).

<sup>187</sup> Aniken es la única persona que Fabrice admite amar, un personaje con el que, a parte de Gina, apenas tiene contacto: “Dans le fait je n'ai connu un peu cette préoccupation tendre qu'on appelle, je crois,

finalizar sintiendo indiferencia hacia la mayoría de ellas<sup>189</sup>. Sanseverina y el conde Mosca son quienes conducen su vida<sup>190</sup>, y es que al carecer de genio, talento o fuerza de voluntad, concentra su vida en las emociones, en su estilo<sup>191</sup>. El encierro que amenaza a Fabrice durante toda la novela es una medida preventiva para evitar convertirse en un hombre peligroso para los demás, para la sociedad, como lo es Julien o François Cenci de *Les Cenci*. Incluso, el asesinato no tiene el mismo significado que en *Le Rouge et le Noir*. Mientras que para Julien existe determinación –un elemento volitivo en su crimen–, para Fabrice es simplemente culpa, negligencia.

El valor del individuo no sólo se expresa en sus protagonistas principales. Prácticamente todos sus personajes están confrontados con la sociedad –especialmente contra las convenciones sociales que emanan de ella–, y encarnan una respuesta sin constituirse en arquetipos morales. Donde más notoriamente se evidencia este juego es en *La Chartreuse de Parme*. Ahí se tiene a Sanseverina, que al igual que su sobrino Fabrice desea encontrar un sentido a su vida<sup>192</sup>, pero que a diferencia de Fabrice tiene conciencia del poder de la sociedad y de la política en las aspiraciones trascendentales del individuo. Su lucha por escapar de las normas que la sociedad le impone por su condición de mujer, y hacer que estas reglas jueguen a su favor, recuerdan lejanamente al personaje de Choderlos de Laclos, la marquesa de

---

l'amour, que pour cette jeune Aniken de l'auberge de Zonders, près de la frontière de Belgique” (Stendhal, 1839: 1972, 259).

<sup>188</sup> Fausta es una más de las mujeres que Fabrice cree amar de forma definitiva: “Il fut étonné de l'angélique douceur de cette voix : il ne se figurait rien de pareil ; il lui dut des sensations de bonheur suprême, qui faisaient un beau contraste avec la placidité de sa vie présente. Serait-ce enfin là de l'amour? se dit-il” (Stendhal, 1839: 1972, 260).

<sup>189</sup> Fabrice llegará a parecerse a su tía Gina. El Príncipe lo compara con Gina: “L'extrême réserve qui, chez Fabrice, provenait d'une indifférence allant jusqu'au dégoût pour toutes les affectations ou les petites passions qui remplissent la vie des hommes, avait piqué la vanité du jeune prince; il disait souvent que Fabrice avait autant d'esprit que sa tante” (Stendhal, 1839: 1972, 547).

<sup>190</sup> Gina no sólo interviene alentando a Fabrice en su marcha con el ejército de Napoleón. Le ayuda en diversas ocasiones a salir airoso de sus exilios y le sugiere seguir la carrera dentro de la Iglesia. Y Mosca, como compañero de Sanseverina, también participa en estas acciones.

<sup>191</sup> La voluntad de estilo en Fabrice se refleja en las escenas de acción que son caracterizadas con elementos propios de la opera buffa. Es lo que lo define su rebeldía, situación a la que hace referencia Javier del Prado: “Para el héroe stendhaliano, antes de llegar a ser una pulsión de muerte en el amor, la vida es una intriga que, entre acciones ejecutadas libremente, incluso de manera arbitraria, y gestos del azar, debe llevarnos hacia la felicidad, cortejando la hija de su propio carcelero, escapando en pleno siglo XIX de una prisión como se escaparía de ella en la Edad Media o en una novela de Dumas, dando cuchilladas a diestro y siniestro –lo que no te impide llegar a cardenal a los veinte años–, jugando a las cartas con las damas del palacio, fingiendo suicidios, destrozando corazones de sirvientas, aspirando al amor, pero sólo si éste se presenta como imposible, haciéndole promesas a la Virgen, que luego se cumplen desde el formalismo más impúdico: renunciado a la vida, en plena juventud, cuando ésta ha dejado de ser una prueba de energía y un peligroso divertimento” (Del Prado (ed.), 2009: 857).

<sup>192</sup> “La duchesse était sensible à la gloire” (Stendhal, 1839: 1972, 148). Ya hemos visto que la gloria en Stendhal equivale a la trascendencia.

Merteuil<sup>193</sup>. Gina se casa con el conde Pietranera para evitar el matrimonio acordado por su hermano mayor, y posteriormente accede a la propuesta de Mosca para casarse con el duque de Sanseverina-Taxis, que le proporciona dinero y poder político<sup>194</sup>. También mantiene relaciones sexuales con el príncipe Ernest V con el fin de salvar a Fabrice. Sin embargo, cabe destacar que no todo en Gina es pragmatismo, a pesar de que no puede ensimismarse en sí misma, hará de Fabrice su vínculo con la trascendencia. En la medida en que él viva, ella continuará existiendo pero, una vez muerto, Gina no tiene razón de existir:

La comtesse en un mot réunissait toutes les apparences du bonheur, mais elle ne survécut que fort peu de temps à Fabrice, qu'elle adorait, et qui ne passa qu'une année dans sa Chartreuse (Stendhal, 1839: 1972, 574).

Mosca, por su parte, también busca acomodo en esa sociedad que ya no representa sus valores. Mucho más utilitario que Sanseverina y marcado por la edad, sólo le queda contemplar y admirar a Fabrice desde su ocaso. Es la voz de la experiencia que ha olvidado la voluntad del ser a causa de una vida supeditada por la contingencia, pero que es mejor que la mayoría de sus iguales, porque es capaz aún de reconocer lo que no es o, tal vez, lo que alguna vez fue.

Pero lo individual no se forma por la actitud crítica a las normas de la sociedad, ni por ser diferente. Lo individual como valor fundamental en la obra de Stendhal se crea teniendo un sentido propio de la existencia que permite ir en contra de todo lo establecido. En *Le Rouge et le Noir* la única posibilidad de existir de su héroe es haciendo valer su voluntad a través de la fuerza, que es, en definitiva, un principio elemental de la condición humana, lo que hace al hombre más cercano a la naturaleza, a vivir una vida sin artificios (nótese las huellas del pensamiento de Rousseau). En *La Chartreuse de Parme*, existir implica matar cualquier posibilidad de deseo en el individuo, es el arte de no tener talento, como dice el

---

<sup>193</sup> La importancia de la marquesa de Merteuil y el parecido con Sanseverina en la obra de Laclos se debe a que Merteuil pasa de ser una víctima de la sociedad a usar esas reglas en favor de sus propios intereses. Precisamente es su voluntad de cambiar las normas lo que le da un carácter nuevo en el panorama de la literatura francesa de aquél entonces: “Seule la marquise de Merteuil dépasse ces catégories, par l’importance nouvelle donné au type de la femme sans préjugés et par la stature même du personnage: Le refus d’une femme d’être la victime passive d’un système, sa volonté de renverser ce système en sa faveur transforment fondamentalement les données de la vulgate libertine” (De Beaumarchais y Couty (eds.), 2003: 725).

<sup>194</sup> Hay que tener en cuenta una diferencia fundamental entre la marquesa de Merteuil de Laclos y la Sanseverina de Stendhal. Merteuil tiene una frialdad sorprendente para afrontar sus decisiones, para poner entre paréntesis sus sentimientos, por el contrario, en las elecciones de Gina siempre hay un grado de emoción, de sentimiento. Gina toma la decisión de casarse con Petrianela por su afinidad con las ideas francesas, y posteriormente con el duque de Sanseverina porque ordenó en su día construir un busto de Napoleón: “Sanseverina est un personnage plutôt bien que mal; il possède le plus beau palais de Parme et une fortune sans bornes; il a soixante-huit ans et une passion folle pour le grand cordon; mais une grande tache gâte sa vie, il acheta jadis dix mille francs un buste de Napoléon par Canova” (Stendhal, 1839: 1972, 136).

conde Mosca: “La première qualité chez un jeune homme aujourd'hui (...) C'est de n'être pas susceptible d'enthousiasme et de n'avoir pas d'esprit” (Stendhal, 1839: 1972, 147), o en palabras de Yukio Mishima de carecer de estilo<sup>195</sup>. En *Le Rouge et le Noir* y en las *Chroniques italiennes*, Stendhal precede a la filosofía de Nietzsche, y en *La Chartreuse de Parme* al pensamiento de Schopenhauer. Una y otra posturas son una respuesta a la decadencia de las instituciones sociales.

### 2.2.2. El amor (las emociones)

En principio, la idea del amor en Stendhal tiene su origen en las convenciones sociales y en la imaginación, que es el nivel superior<sup>196</sup>. Del vínculo de estos elementos (emociones, convenciones sociales e imaginación) surgen tres consideraciones fundamentales: la creencia de Stendhal de que la imaginación puede ser fuente de las emociones, la valoración negativa que el escritor hace sobre el amor-vanidad (que en un vocabulario más actual vendría a ser un sentimiento próximo al narcisismo), y la relación de las emociones frente a la modernidad (el poder político).

La imaginación como causa del amor, obliga a Stendhal a crear el concepto de la cristalización. Todorov lo interpreta de la siguiente forma:

es transformar (de forma positiva) el objeto amado mediante el trabajo de la imaginación, subordinar la percepción al deseo y poder ver el objeto como deseamos que sea (Todorov, 2011: 176).

Esto implica tener una idea preconcebida, o idealizada, del objeto amoroso, luego vendría la adecuación de ese objeto a la idea que se tiene del amor. En el fondo es un proceso que conlleva relaciones de fuerza, y resulta interesante porque implica plantar resistencia a las convenciones sociales y hacer frente a la modernidad, cuyo campo de poder se extiende al control de las emociones.

No obstante, la idea de someter el objeto a la imaginación no sólo se limita a la esfera del amor, sino a muchas otras emociones. La fuente del conocimiento de los protagonistas de

---

<sup>195</sup> Mishima entiende la historia como una cuestión de estilo: “Vivir en medio de una era supone no participar conscientemente de su estilo. Tu y yo, entiéndeme, estamos inmersos en un estilo de vida determinado, pero somos como carpas que nadan en una pecera sin siquiera darse cuenta de ello (...) Debe ser que tu mundo interior es en realidad el estilo de esta era en su forma más pura. Pero, otra vez, no hay forma de saberlo...” (Mishima, 1984: 90-91).

<sup>196</sup> Para Todorov, incluso el amor-pasión, que es el nivel más alto y que Stendhal sugiere que procede de la imaginación tiene el referente en las lecturas, por lo tanto, el de una convención cultural: “Las ideas del amor pasión proceden de la impresión que Stendhal ha sacado de sus lecturas, es decir, de las ideas de los otros. Las ideas novelescas son omnipresentes en su razonamientos, sea cual sea su papel en un tipo de amor o de otro” (Todorov, 2011: 175).

las novelas de Stendhal es básicamente la imaginación<sup>197</sup>. En el caso de Julien, su experiencia de vida proviene de las conversaciones con el cirujano y las ensoñaciones que éstas le producen, y que debido a su escasa cultura genera equívocos, no exentos de humor, en su interpretación de los códigos sociales. Muchas de las convenciones sociales –incluido el trato con las mujeres– proceden también de su lectura de Napoleón:

(...) le jour, dans l'intervalle des leçons des enfants, il venait dans ces rochers avec le livre, unique règle de sa conduite et objet de ses transports. Il y trouvait à la fois bonheur, extase et consolation dans les moments de découragement. Certaines choses que Napoléon dit des femmes, plusieurs discussions sur le mérite des romans à la mode sous son règne lui donnèrent alors, pour la première fois, quelques idées que tout autre jeune homme de son âge aurait eues depuis longtemps (Stendhal, 1830: 1958, 58).

Inmediatamente después de este párrafo, Stendhal presenta una escena muy significativa. Julien intenta coger la mano de la señora de Rênal<sup>198</sup> y ella lo evita. Además de comprender el papel de la imaginación, es también necesario entender las razones por las que Julien se enamora de la señora de Rênal. Las emociones ya no sólo tienen aquí la función de expresar los sentimientos de forma transparente, tienen que ver con las relaciones de poder. En un momento previo al juego de manos, Julien conversa con el padre Chélan, quien casi repitiendo el viejo dilema que los dioses griegos plantearon a Aquiles<sup>199</sup> –una vida larga pero

---

<sup>197</sup> De hecho, Julien aborrece el lugar donde nació por su falta de imaginación: “(...) il abhorrait sa patrie. Tout ce qu'il y voyait glaçait son imagination” (Stendhal, 1830:1958: 30).

<sup>198</sup> El roce de manos entre Julien y la señora de Rênal es muy significativo debido a que, para Stendhal, aquello que se ama pueda tocarse, sentirse, es fundamental, y Julien es incapaz de sentir este goce. El toque de manos debería haber sido el inicio que diera lugar a una relación más sensual, pero nunca llega a desarrollarse. Véase como Stendhal menciona constantemente este detalle: “(...) en gesticulant, il toucha la main de Mme de Rênal qui était appuyée sur le dos d'une de ces chaises de bois peint que l'on place dans les jardins. Cette main se retira bien vite; mais Julien pensa qu'il était de son devoir d'obtenir que l'on ne retirât pas cette main quand il la touchait. L'idée d'un devoir à accomplir, et d'un ridicule ou plutôt d'un sentiment d'infériorité à encourir si l'on n'y parvenait pas, éloigna sur-le-champ tout plaisir de son cœur (...) Enfin, comme le dernier coup de dix heures retentissait encore, il étendit la main et prit celle de Mme de Rênal, qui la retira aussitôt. Julien, sans trop savoir ce qu'il faisait, la saisit de nouveau. Quoique bien ému lui-même, il fut frappé de la froideur glaciale de la main qu'il prenait; il la serrait avec une force convulsive; on fit un dernier effort pour la lui ôter, mais enfin cette main lui resta. Son âme fut inondée de bonheur, non qu'il aimât Mme de Rênal, mais un affreux supplice venait de cesser (...) madame de Rênal, qui avait été obligée de lui ôter sa main, parce qu'elle se leva pour aider sa cousine à relever un vase de fleurs que le vent venait de renverser à leurs pieds, fut à peine assise de nouveau, qu'elle lui rendit sa main presque sans difficulté, et comme si déjà c'eût été entre eux une chose convenue (...) avant mon voyage, je lui prenais la main, elle la retirait ; aujourd'hui je retire ma main, elle la saisit et la serre (...) la blancheur de cette jolie main me sera donc invisible? Songe que je te quitte pour bien longtemps peut-être!” (Stendhal, 1830: 1958: 58, 60, 61-62, 85, 228-229).

<sup>199</sup> Antonio Ruiz de Elvira comenta el pasaje de *La Ilíada* (VIII a.C.) en el que Aquiles, a través de su madre, plantea el dilema entre ser inmortal o tener una vida feliz pero mundana: “Aquiles marcha, pues, a Troya, pese a las prevenciones de su madre, que, incluso después del fracaso de su maquinación travestística al esconder a su hijo Esciros, intenta varias otras veces hacer desistir a su hijo de participar en la guerra de Troya, o inducirlo a que vuelva a ella dejándola sin terminar, además de darle varias instrucciones para preservar su vida

sin notoriedad o una vida breve pero llena de gloria–, le dice que debe escoger entre dos formas de vivir la vida:

Je vous fais part de ce détail afin que vous ne vous fassiez pas d'illusions sur ce qui vous attend dans l'état de prêtre. Si vous songez à faire la cour aux hommes qui ont la puissance, votre perte éternelle est assurée. Vous pourrez faire fortune, mais il faudra nuire aux misérables, flatter le sous-préfet, le maire, l'homme considéré, et servir ses passions: cette conduite, qui dans le monde s'appelle savoir vivre, peut, pour un laïque, n'être pas absolument incompatible avec le salut; mais, dans notre état, il faut opter; il s'agit de faire fortune dans ce monde ou dans l'autre, il n'y a pas de milieu (Stendhal, 1830: 1958, 51-52).

Evidentemente, el padre Chélan está tratando de conminar a que Julien acepte el matrimonio con la sirvienta de la señora de Rênal, pero Julien lo comprende en otro sentido. Le impresiona la parte radical del consejo: tratar de hacer fortuna en un mundo o en el otro, no hay término medio. Julien escogerá –al igual que Aquiles– la fortuna del otro mundo. Esa es la causa por la que decide emprender la conquista del corazón de la señora Rênal. El objeto de deseo (la señora de Rênal) se supedita a su imaginación (el sentido que él tiene de la gloria, de la inmortalidad), y ese es el principio que regirá sus emociones:

(...) fut à peine assise de nouveau, qu'elle lui rendit sa main presque sans difficulté, et comme si déjà c'eût été entre eux une chose convenue (...) Le lendemain on le réveilla à cinq heures; et, ce qui eût été cruel pour Mme de Rênal, si elle l'eût su, à peine lui donna-t-il une pensée. Il avait fait son devoir, et un devoir héroïque. Rempli de bonheur par ce sentiment, il s'enferma à clef dans sa chambre, et se livra avec un plaisir tout nouveau à la lecture des exploits de son héros. Quand la cloche du déjeuner se fit entendre, il avait oublié, en lisant les bulletins de la Grande Armée, tous ses avantages de la veille. Il se dit, d'un ton léger, en descendant au salon: il faut dire à cette femme que je l'aime (Stendhal, 1830: 1958, 62).

Nótese que aparte de la adhesión del objeto de deseo a su imaginación, las emociones ya han pasado al terreno de las relaciones de poder, al de la estrategia política. Julien dice: “il faut dire à cette femme que je l’aime” (Stendhal, 1830: 1958: 62). Este sentimiento no es espontáneo, no parte del yo, sino que se emplea en tercera persona: es necesario decirle –*il faut dire à cette femme*–. Julien está maquinando una táctica para lograr algo. Ya no es una

---

mientras aún pueda volver, y de acudir a visitarlo en varias ocasiones. Y lo primero que hace para lograr su intento, tan pronto Aquiles ha sido desenmascarado por Ulises, es hacer conocer a su hijo Aquiles que su destino es morir gloriosamente, pero joven, si hace la guerra con los troyanos, y vivir una vida oscura, pero larga, si se abstiene de esa guerra; y Aquiles, prefiriendo una gloria inmortal a una vida perecedera, decide marchar a la guerra...” (Ruiz, 2011: 405-406).



relación personal<sup>200</sup>, la señora de Rênal se ha convertido en un medio para la consecución de sus fines. Julien se ve en la necesidad de mover la siguiente pieza de su estrategia, declararle su amor, a consecuencia de sus lecturas y de su imaginación. En este nivel, las emociones adquieren un alto grado de complejidad, concretamente porque parten del imaginario de Julien, dominado por un sentido lógico contrario al de la sociedad. A partir de este momento, los equívocos relacionados con la comunicación emocional irán en aumento, ciertas actitudes serán interpretadas –y significadas– por los protagonistas de una manera distinta a la percibida por Julien. Por ejemplo, retomando el juego de manos entre Julien y la señora de Rênal, cuando ésta le hace un desprecio debido a los celos, Julien lo interpreta como una señal de arrogancia:

Elle rougit de bonheur, et, presque au même instant, repoussa Julien avec la colère de la jalousie. La fierté de Julien, si récemment blessée, en fit un sot dans ce moment. Il ne vit en Mme de Rênal qu'une femme riche, il laissa tomber sa main avec dédain, et s'éloigna (Stendhal, 1830: 1958, 66).

Las distintas naturalezas de los códigos emocionales provocan que Julien y la sociedad no puedan descifrarse y comprenderse mutuamente:

Souvent Julien était incompréhensible pour Mme Derville et même pour son amie [la señora de Rênal], et à son tour ne comprenait qu'à demi tout ce qu'elles lui disaient (Stendhal, 1830: 1958, 71).

A la señora de Rênal le agrada particularmente el aspecto obrero, campesino<sup>201</sup>, de Julien, en cambio, él desprecia esa imagen en tanto que aspira a ser reconocido, y ser visto como un campesino significa continuar en la invisibilidad. De forma que Julien comienza a desvalorizar su relación con la señora de Rênal a partir de estos equívocos.

Para Stendhal, el amor físico es el nivel inferior del amor pasión. Aunque ambos se encuentra ligados, amar es “sentir placer viendo, tocando y sintiendo con todos los sentidos, lo más cerca posible, un objeto amado y que nos ama” (Todorov, 2011: 174). El juego de manos entre la señora de Rênal y Julien simboliza la ceguera de éste último. El héroe no experimentará el proceso de pasar del nivel físico al nivel pasional porque nunca logra sentir placer por el acto mismo. Todo ha sido una estrategia, de dobles mensajes, de múltiples

---

<sup>200</sup> En determinado momento, Julien sopesará seducir a la mejor amiga de la señora de Rênal, la señora de Derville: “Il se disait: il faut que j'aie une de ces deux femmes” (Stendhal, 1830: 1958, 85).

<sup>201</sup> La señora de Rênal se siente atraída por Julien porque es diferente: “Après de longues années, Mme de Rênal n'était pas encore accoutumée à ces gens à argent au milieu desquels il fallait vivre. De là le succès du petit paysan Julien. Elle trouva des jouissances douces, et toutes brillantes du charme de la nouveauté, dans la sympathie de cette âme noble et fière” (Stendhal, 1830: 1958, 44).

significados. Julien ha dejado pasar el auténtico alcance del hecho: el valor del momento presente, que sólo se logra dejándose llevar por los sentidos, por la sensualidad. Julien se ha saltado ese paso; después de tener sexo con la señora de Rênal, Julien realiza una pregunta similar a la formulada por Fabrice en la batalla de Waterloo: “Mon Dieu!, être heureux, être aimé, n’est-ce que ça? (Stendhal, 1830: 1958, 95). Julien no asigna significado al acto sexual porque su existencia se encuentra en función de un tiempo futuro –la posterioridad–. Al no haber vivido la vida por lo que es –en su naturalidad y sensualidad propia del tiempo presente– es incapaz de atribuirle valor a las cosas que no están dentro de su imaginación. Ésta será su mayor virtud y su principal debilidad.

El desencuentro de códigos emocionales entre Julien y el mundo social causarán, a la larga, su tragedia. Julien es un ser que vive en un mundo ajeno, como un ciego que se maneja a tientas. El único canal de comunicación con el exterior son las emociones, no obstante, al estar éstas supeditadas a su imaginación, a sus ideales, que no son más que un reflejo de su voluntad, Julien tendrá el inconveniente de perder el contacto con la vida material, lo que se traduce en una especie de fractura entre la vida real y su ideario<sup>202</sup>.

En la relación entre Julien y Mathilde interviene otro elemento: el amor-vanidad. Todorov lo define así:

En el amor vanidad intervienen además de los dos protagonistas, las convenciones sociales, las normas y las representaciones que cada uno hace de sí mismo y del otro. Junto a al yo y al tú, existen ellos y ellas (...) En el amor vanidad no amamos a la personas, sino su imagen pública, al duque o al príncipe, no a determinadas personas concretas. Lo que impera aquí ya no es la vida en sí, sino las “ideas novelescas”, y en lugar de dejarnos guiar por nuestros sentimientos y por las cualidades del objeto amado, sufrimos por la influencia de la opinión publica (...) (Todorov, 2011: 173, 174).

Si la señora de Rênal ama a Julien por ser diferente a lo que conocía –puede decirse que el exotismo fue el origen de su atracción–, con Mathilde se aprecia un matiz importante: sus emociones hacia Julien no parten de la singularidad de éste, sino de la asociación de su imagen con un pasado mítico, heroico. En un principio, Mathilde, al igual que la señora de Rênal, juzga a los jóvenes de su condición social como demasiado iguales, homogéneos:

---

<sup>202</sup> Julien parece paranoico en diversos momentos. Por ejemplo, en su equiparación con Napoleón, como si él también tuviera una misión salvadora, especial, en el mundo. En ocasiones siente miedo exagerado por sus afinidades políticas, como cuando tiene pavor de que descubran la imagen de Napoleón que guarda debajo de su colchón: “Julien parut, saisit la boîte, sans remercier, sans rien dire, et courut dans sa chambre où il fit du feu, et la brûla à l’instant. Il était pâle, anéanti, il s’exagérait l’étendue du danger qu’il venait de courir” (Stendhal, 1830: 1958, 66).

Ils sont tous le même homme parfait, prêt à partir pour la Palestine, disait-elle à sa cousine. Connaissez-vous quelque chose de plus insipide? Voilà donc les lettres que je vais recevoir toute la vie! (Stendhal, 1830: 1958, 315).

Ésa es la causa de su desprecio hacia ellos pero, a diferencia de la señora de Rênal, Mathilde se siente atraída por los personajes públicos de su familia aristocrática. La admiración que siente por ellos se debe al impacto público que tienen en la sociedad, al poder político que deriva de sus “gestas”. Mathilde no pone en cuestión las formas de vida de su época y, al igual que los escritores románticos, recurre al pasado como respuesta a su desencanto. Tal vez porque Mathilde pertenece a la clase social que ostenta el poder político, no ve en ella la capacidad para cambiar las cosas y busca en los demás el valor que le falta. Sus emociones dependen de las convenciones sociales, por lo se ve impedida de hacer lo que a ella realmente le gustaría con su vida. En consecuencia, lo que más admira de las personas es el valor: “Etre dans une véritable bataille, une bataille de Napoléon, où l'on tuait dix mille soldats, cela prouve du courage” (Stendhal, 1830: 1958, 315).

De este modo, Mathilde no se enamora de Julien por su fisonomía particular<sup>203</sup>—su rostro mediterráneo<sup>204</sup>—, ni por su timidez, sus actitudes de campesino o su historia de vida. Comparten ideas políticas, es decir, no se enamora de la persona, se entusiasma con él porque le atribuye características procedentes de su imaginación, ve en él la posibilidad de que se realicen las hazañas políticas que ella más admira:

Elle repassa dans sa tête toutes les descriptions de passion qu'elle avait lues dans *Manon Lescaut*, la *Nouvelle Héloïse*, les *Lettres d'une Religieuse portugaise*, etc., etc. Il n'était question, bien entendu, que de la grande passion; l'amour léger était indigne d'une fille de son âge et de sa naissance. Elle ne donnait le nom d'amour qu'à ce sentiment héroïque que l'on rencontrait en France du temps de Henri III et de Bassompierre. Cet amour-là ne cédait point basement aux obstacles; mais, bien loin de là, faisait faire de grandes choses. Quel malheur pour moi qu'il n'y ait pas une cour véritable comme celle de Catherine de Médicis ou de Louis XIII! Je me sens au niveau de tout ce qu'il y a de plus hardi et de plus grand. Que ne ferais-je pas d'un roi homme de cœur, comme Louis XIII, soupirant à mes pieds ! (...) et Julien me seconderait. Que lui manque-t-il? un nom et de la fortune. Il se ferait un nom, il acquerrait de la fortune (...) Hélas! se disait Mathilde, c'était à la cour de Henri III que l'on trouvait des hommes grands par le caractère comme par la naissance! Ah! si Julien avait servi à Jarnac ou à Moncontour, je n'aurais plus de doute. En ces temps de vigueur et de force, les Français n'étaient pas des poupées. Le jour de la bataille était presque celui des moindres perplexités (...) Elle examinait son amant, qu'elle trouva bien au-dessus

---

<sup>203</sup> Como sí lo es en la señora de Rênal.

<sup>204</sup> Atribuimos la característica de “particular” a la fisonomía mediterránea según los tópicos de Stendhal.

de ce qu'elle s'était imaginé. Boniface de La Mole lui semblait ressuscité, mais plus héroïque (Stendhal, 1830: 1958, 316-317, 317, 334, 468).

Es curioso que Julien y Mathilde tengan algunos rasgos de personalidad similares. Las emociones de ambos se encuentran en función de sus imaginarios, de sus mitos personales. Ahora bien, esos imaginarios difieren en algunos aspectos: Mathilde siente atracción por el poder, mientras que para Julien el poder es una cuestión de existencia, del sentido del ser. Si se presta atención a los sentimientos se puede observar que nunca hay amor entre ellos:

Il excitait son imagination plus qu'il n'était entraîné par son amour (...) Julien était fort embarrassé, il ne savait comment se conduire, il n'avait pas d'amour du tout" (Stendhal, 1830: 1958, 325, 345).

Julien se siente atraído por ella debido a la belleza que le confiere pertenecer a una clase con poder social:

Cet amour n'était fondé que sur la rare beauté de Mathilde, ou plutôt sur ses façons de reine et sa toilette admirable. En cela Julien était encore un parvenu. Une jolie femme du grand monde est, à ce qu'on assure, ce qui étonne le plus un paysan homme d'esprit, quand il arrive aux premières classes de la société (...) Il avait assez de sens pour comprendre qu'il ne connaissait point ce caractère. Tout ce qu'il en voyait pouvait n'être qu'une apparence (Stendhal, 1830: 1958, 324).

Julien sólo siente algo por Mathilde<sup>205</sup> cuando ella le otorga el reconocimiento que busca y deja de ser invisible socialmente, ya no es visto como un campesino, algo que no lo logra con la señora de Rênal. En el capítulo *Une heure du matin*<sup>206</sup>, Julien se siente confuso cuando Mathilde empieza a tratarle como a un igual, lo tutea<sup>207</sup>. Julien va hacia la habitación donde duerme Mathilde con la certeza de que es una emboscada, incluso tiene miedo que lo desaparezcan (*se perdre*)<sup>208</sup>:

---

<sup>205</sup> Ocasión que recuerda a cuando Julien toma la decisión de declarar el amor que siente a la señora de Rênal. En ningún caso hay espontaneidad.

<sup>206</sup> El título del capítulo es muy simbólico. Es como si a partir de este momento Julien naciera de nuevo, dejara de ser el hijo del carpintero para convertirse en el futuro duque de Chaulnes gracias al reconocimiento de Mathilde.

<sup>207</sup> La primera vez que Julien intenta acostarse con la señora de Rênal, ésta se niega a tutearlo y Julien reacciona de forma un tanto violenta: "Ce refus de tutoiement, cette façon brusque de briser un lien si tendre, et sur lequel il comptait encore, portèrent jusqu'au délire le transport d'amour de Julien" (Stendhal, 1830: 1958, 225).

<sup>208</sup> Traducimos *se perdre* como: "Être réduit à rien; cesser d'exister ou de se manifester" (Le Robert Micro, 2006: 967).

C'est clair, on veut me perdre ou se moquer de moi, tout au moins. D'abord, on a voulu me perdre avec mes lettres; elles se trouvent prudentes; eh bien! il leur faut une action plus claire que le jour<sup>209</sup> (Stendhal, 1830 : 1958, 339).

Pero lejos de hacerlo desaparecer, Julien encuentra a alguien que le otorga visibilidad a través de un tratamiento de iguales:

Julien ne remarqua pas cette nuance. Ce tutoiement lui fit perdre la tête, ou du moins ses soupçons s'évanouirent, il osa serrer dans ses bras cette fille si belle, et qui lui inspirait tant de respect (...) Ce tutoiement, dépouillé du ton de la tendresse, ne faisait aucun plaisir à Julien (...) Il monta à cheval et chercha les endroits les plus solitaires d'une des forêts voisines de Paris. Il était bien plus étonné qu'heureux. Le bonheur qui, de temps à autre, venait occuper son âme, était comme celui d'un jeune sous-lieutenant qui, à la suite de quelque action étonnante, vient d'être nommé colonel d'emblée par le général en chef; il se sentait porté à une immense hauteur. Tout ce qui était au-dessus de lui la veille, était à ses côtés maintenant ou bien au-dessous. Peu à peu le bonheur de Julien augmenta à mesure qu'il s'éloignait. S'il n'y avait rien de tendre dans son âme, c'est que, quelque étrange que ce mot puisse paraître, Mathilde, dans toute sa conduite avec lui, avait accompli un devoir. Il n'y eut rien d'imprévu pour elle dans tous les événements de cette nuit que le malheur et la honte qu'elle avait trouvés au lieu de cette entière félicité dont parlent les romans. Me serais-je trompée, n'aurais-je pas d'amour pour lui ? se dit-elle (Stendhal, 1830: 1958, 347, 348, 350).

A pesar de este reconocimiento Julien es incapaz de entenderse emocionalmente con Mathilde. Su triunfo y su felicidad no devienen de los sentimientos que ésta le manifiesta –ni siquiera los advierte–, sino del hecho de que sus propósitos han comenzado a realizarse. La sociedad tienen el deber de reconocerlo porque él es diferente, tiene una finalidad en la vida. Es un ser fuerte y no sólo es consciente de esa fortaleza, es también la cualidad que más aprecia de sí mismo. Ser respetado es reforzar su sentido de la existencia, es su victoria por confirmar sus creencias, por imponerse como individuo. La felicidad que experimenta con Mathilde se debe a que ésta le ha tratado como él esperaba, ha cumplido su deber, dice el narrador: “Mathilde, dans tout sa conduite avec lui, avait accompli un devoir” (Stendhal, 1830: 1958, 350).

Si se compara este pasaje con aquel en que Julien y la señora de Rênal tienen sexo, se advierte de que Julien, una vez han finalizado el acto sexual, queda en un estado de angustia, “Il était dans cet état d'étonnement et de trouble inquiet (...)” (Stendhal, 1830: 1958, 93), turbación que le lleva cuestionarse si habrá cumplido con su deber, su parte en el juego:

---

<sup>209</sup> El humor de Stendhal se manifiesta con este juego de palabras. Julien afirma que su razonamiento es tan claro como el día, “C'est claire (...) il leur faut une action plus claire que le jour” (Stendhal, 1830: 1958, 339), pero a primera hora de la mañana las cosas ya no son tan claras como el héroe prevé: Mathilde le ha citado para sincerarse, no para emboscarlo.

“N’ai-je manqué à rien de ce que je me dois à moi-même? Ai-je bien joué mon rôle?” (Stendhal, 1830: 1958, 93). Curiosamente, aquí, será Mathilde quien se cuestione si no se habrá equivocado con Julien, si es amor lo que siente por él: “Me serais-je trompée, n’aurais-je pas d’amour pour lui? se dit elle” (Stendhal, 1830: 1958, 350).

De manera que no es posible que exista amor entre Mathilde y Julien. Ambos son fieles a sus emociones pero los mitos de sus imaginarios difieren enormemente. Mathilde busca el poder político, Julien la trascendencia del ser, y Mathilde nunca ha podido ver a Julien como es<sup>210</sup>. Sólo Julien, precisamente cuando se encuentra prisionero, es consciente de que Mathilde no busca lo mismo que él ha deseado:

Enfin, il découvrit que les projets de mademoiselle de La Mole variaient souvent, et, à son grand soulagement, trouva un mot pour blâmer ce caractère si fatigant pour lui: elle était changeante. De cette épithète à celle de mauvaise tête, le plus grand anathème en province, il n'y a qu'un pas (Stendhal, 1830: 1958, 474).

Equiparar a Mathilde con las personas de provincias es una forma de despreciar la manera en que se ejercía la política en el centro del poder del momento, París, de ahí que Julien le impulsa a casarse con el marqués de Croisenois, una vez Mathilde ha dejado de interesarle. Finalmente, Julien soñará con que su hijo –símbolo último de su trascendencia– sea criado por la señora de Rênal. ¿Por qué al término de la novela Julien vuelve a soñar con la señora de Rênal, a quien intentó asesinar? Para la señora de Rênal el amor está fuera de toda convención social, al contrario de lo que Mathilde siente por Julien, donde sus emociones dependen de la imagen que se proyecte en la sociedad. Al no tener la señora de Rênal idea de lo que es el amor –lo descubre a través de las propias emociones, sin referencia alguna, sin imaginación–, es la única que logra ver y sentir a Julien tal cual es, aunque nunca llega a verlo como él quisiera que le viera. Si bien es cierto que para Todorov las ideas novelescas son omnipresentes en todos los tipos de amor de Stendhal, cuando el escritor se refiere de forma negativa a éstas, lo que desprecia son las emociones que no son espontáneas, que carecen de autenticidad. Su rechazo hacia París tiene su origen en este aspecto.

Stendhal recrea una sociedad en la que las maneras de comportarse y de sentir son muy normadas, reglamentadas, a tal grado que existe una asfixia de humanidad. En realidad, todos sus personajes –incluida la señora de Rênal– deben en menor o mayor medida

---

<sup>210</sup> El príncipe Korasoff aconseja a Julien: “Mme de Dubois – se refiere a Mathilde– est profondément occupée d'elle-même, comme toutes les femmes qui ont reçu du ciel ou trop de noblesse ou trop d'argent. Elle se regarde au lieu de vous regarder, donc elle ne vous connaît pas. Pendant les deux ou trois accès d'amour qu'elle s'est donnés en votre faveur, à grand effort d'imagination, elle voyait en vous le héros qu'elle avait rêvé, et non pas ce que vous êtes réellement (...)” (Stendhal, 1830 : 1958, 400).

comportarse con arreglo a una norma literaria. El mismo Julien se comporta también según convencionalismos literarios. Además de sus lecturas sobre la vida de Napoleón y las conversaciones con su preceptor cirujano, corteja a las mujeres con versos de Rousseau y conserva las cartas de amor hechas por otros. Cuando se relaciona con Mathilde la convención controla su comportamiento<sup>211</sup>: “A la vérité, ces transports étaient un peu voulus. L'amour passionné était encore plutôt un modèle qu'on imitait qu'une réalité” (Stendhal, 1830: 1958, 349). Y es que en toda la sociedad francesa de entonces el trato ocupa un papel político, las maneras de comportarse no son en absoluto ingenuas, tienen la dimensión de una lucha. Es así como Julien lo entiende, por ejemplo, cuando cree que ha vencido a su rival amoroso al haber sabido comportarse con Mathilde más correctamente:

Quant à moi, ce n'est pas mal, ajouta-t-il en comprimant sa joie le plus possible. J'ai su conserver la dignité de mon caractère. Je n'ai point dit que j'aimais. Il se mit à étudier la forme des caractères; mademoiselle de La Mole avait une jolie petite écriture anglaise (...) Une pensée vint frapper Julien comme une découverte, interrompre l'examen qu'il faisait de la lettre de Mathilde, et redoubler sa joie. Je l'emporte sur le marquis de Croisenois, s'écria-t-il, moi, qui ne dis que des choses sérieuses! Et lui est si joli! il a des moustaches, un charmant uniforme il trouve toujours à dire, juste au moment convenable, un mot spirituel et fin (Stendhal, 1830: 1958, 328, 329).

Adviértase cómo las emociones ya no son naturales. Todo, hasta la letra de la carta, es estudiado<sup>212</sup>. Condicionar las emociones a una imagen conlleva a contenerse en el trato con los otros, a renunciar a la franqueza y a la sinceridad, lo que provoca que las relaciones humanas adquieran un alto grado de frialdad, de desconfianza y, finalmente, de incomunicación. El trato se convierte en acto político cuando los individuos se comportan

---

<sup>211</sup> El príncipe Korasoff le proporciona modelos de cartas: “Et qui vous parle de composer des phrases? J'ai dans mon nécessaire six volumes de lettres d'amour manuscrites. Il y en a pour tous les caractères de femme, j'en ai pour la plus haute vertu (...) Le lendemain le prince fit appeler un copiste, et deux jours après Julien eut cinquante-trois lettres d'amour bien numérotées, destinées à la vertu la plus sublime et la plus triste” (Stendhal, 1830:1958, 402).

<sup>212</sup> La función de ésta es importante en el relato. Todas las cartas que la señora de Rênal le escribe a Julien carecen de una correcta ortografía o bien son ilegibles –simbolizan la espontaneidad de los sentimientos–: “Julien frémit de l'imprudence, chercha la page cent trente et y trouva attachée avec une épingle la lettre suivante écrite à la hâte, baignée de larmes et sans la moindre orthographe. Ordinairement Mme de Rênal la mettait fort bien, il fut touché de ce détail et oublia un peu l'imprudence effroyable (...) Un jour, l'abbé Pirard ouvrit une lettre qui semblait à demi effacée par les larmes, c'était un éternel adieu (...) Cette fin de lettre était presque absolument illisible” (Stendhal, 1830: 1958, 125, 185, 185). Sin embargo, la última carta, la que envía a Mathilde acusando a Julien de ser un oportunista, está escrita con especial cuidado –a pesar de la presencia de las lágrimas–, lo que significa que en ese momento actúa en función de los convencionalismos, actúa políticamente: “Cette lettre extrêmement longue et à demi effacée par des larmes était bien de la main de Mme de Rênal; elle était même écrite avec plus de soin qu'à l'ordinaire” (Stendhal, 1830: 1958, 454). Para Julien, en cambio, la carta tiene un valor únicamente político. Por ese medio no se transmiten emociones, según su ideario tomado de Napoleón: “Et encore parler était affreux, mais écrire! Il est des choses qu'on n'écrit pas, s'écriait Napoléon apprenant la capitulation de Baylen. Et c'était Julien qui lui avait conté ce mot! comme lui faisant d'avance une leçon” (Stendhal, 1830: 1958, 335).

atendiendo a intereses. Todo el viaje de Julien<sup>213</sup> a París constituye un enfrentamiento a una forma de comportamiento que ha perdido humanidad, en el sentido de que todo es artificio. Ahora bien, si todo es simulado significa que hay reglas que norman la simulación. Las emociones se convierten en la modernidad en un lenguaje que es necesario aprender a descifrar. Desde el primer contacto con la familia Rênal se ve cómo la señora de Rênal instruye a Julien en el mundo, como si éste fuera un lenguaje que es necesario estudiar. Le prepara igual que a un niño:

Dans les moments où la présence d'enfants trop intelligents les réduisait à ne parler que le langage de la froide raison, c'était avec une docilité parfaite que Julien, la regardant avec des yeux étincelants d'amour, écoutait ses explications du monde comme il va (...) elle se permettait avec lui les mêmes gestes intimes qu'avec ses enfants. C'est qu'il y avait des jours où elle avait l'illusion de l'aimer comme son enfant. Sans cesse n'avait-elle pas à répondre à ses questions naïves sur mille choses simples qu'un enfant bien né n'ignore pas à quinze ans ? (Stendhal, 1830: 1958, 102).

Conforme va acercándose a París, Julien asimila el lenguaje emocional de los centros de poder. En el Seminario se da cuenta de que las formas placenteras del trato dependen del rango social, a mayor nivel más exquisitas se vuelven las maneras de relacionarse: “Plus on s'élève vers le premier rang de la société (...) plus on trouve de ces manières charmantes” (Stendhal, 1830: 1958, 112). También aprende que la palabra no es tan transparente como pudiera creerse, sino que puede ser útil para ocultar intenciones, incluso el ser. En París, recibe la valiosa ayuda del príncipe Korasoff que le explica en qué consiste la modernidad<sup>214</sup>:

---

<sup>213</sup> La historia de Julien se presenta como un viaje: “La solitude absolue de la vie de voyageur augmentait l'empire de cette noire imagination” (Stendhal, 1830: 1958, 398).

<sup>214</sup> En el texto no se menciona de forma expresa la palabra “moderno”. Si bien es un término acuñado por Baudelaire a finales del siglo XIX, con el tiempo su uso ha expresado diversos significados. Los consejos del príncipe Korasoff se limitan únicamente a las formas de comportarse emocionalmente en las cortes europeas de aquel tiempo, es decir, al lenguaje emocional de las élites, del poder. En este trabajo se interpreta estos consejos como sinónimo de modernidad, en el sentido de que el modo de vida de la época que retrata Stendhal se va extendiendo a otras partes del mundo como un modelo a seguir. Lugares distantes de Francia aspiraban a alcanzar esa forma de vida. La escena entre Korasoff y Julien autoriza a una interpretación de esta naturaleza pues quien facilita esos consejos a Julien pertenece a la nobleza rusa, país aspirante en aquel entonces a vivir según los modos de vida franceses (véase la novelas de Tolstoi, donde los aristócratas rusos asumían las costumbres francesas), por ser Francia la potencia económica y militar. De hecho, Korasoff se burla en determinado momento de esos hábitos al decir que los rusos copian las costumbres francesas con años de retraso: “Les Russes copient les mœurs françaises, mais toujours à cinquante ans de distance. Ils en sont maintenant au siècle de Louis XV” (Stendhal, 1830: 1958, 399). Para nosotros, esta conversación contiene un importante simbolismo relacionado con la modernidad, tanto Korasoff como Julien son personajes de la periferia (el primero de Rusia y el segundo de la zona rural francesa) en relación con el centro del poder económico y social de aquel tiempo, París. Al inicio del capítulo, Stendhal describe a Julien como si regresara derrotado de una batalla militar. Camina por los bosques de Estrasburgo con las memorias del marqués de Gouvion Saint-Cry en la mano (lleva un mapa que quizás aluda a alguna batalla militar del Marqués): “Il se promenait à cheval tristement dans les environs de Kehl ; c'est un bourg sur le bord du Rhin, immortalisé par Desaix et Gouvion Saint-Cyr (...) Julien, conduisant son cheval de la main gauche, tenait déployée de la droite la superbe carte qui orne les



C'était le prince Korasoff, cet ami de Londres, qui lui avait dévoilé quelques mois auparavant les premières règles de la haute fatuité (...) L'air triste ne peut être de bon ton; c'est l'air ennuyé qu'il faut. Si vous êtes triste, c'est donc quelque chose qui vous manque, quelque chose qui ne vous a pas réussi. C'est montrer soi inférieur. Etes-vous ennuyé, au contraire, c'est ce qui a essayé vainement de vous plaire qui est inférieur (...) soyez le contraire de ce à quoi l'on s'attend (Stendhal, 1830: 1958, 398, 398-399, 400).

Ésa es la modernidad contra la que Stendhal antepone a su héroe y esa es la razón de que se mofe de las emociones que tiene su referente en las ideas novelescas. Julien, con su pesadez de la existencia se sitúa en contrapunto de esa sociedad superflua. Stendhal describe los salones literarios, centros de pensamiento donde se gestó la Ilustración en el siglo anterior, como vacíos, ambientes llenos de arrogancias y egos sin sustancia.

El conflicto entre Julien y ese mundo es notable, constituye una lucha entre la pesadez del ser contra aquello que se caracteriza por no tener forma. Ni siquiera es la nada, ni el vacío existencial, es más bien la imposibilidad de poder definirse. Si Julien quiere consolarse soñando con que su hijo será amado por la señora de Rênal es porque finalmente es consciente de que, al menos, existió ante ella. Ciertamente, no lo pudo comprender jamás pero, a diferencia de Mathilde, la señora de Rênal sí le dio visibilidad, no la que él deseaba –no obtiene reconocimiento social que esperaba–, pero comprende que ante ella fue singular, único e irrepetible, quizás hasta mártir<sup>215</sup>, algo que en la modernidad venidera ya no será posible<sup>216</sup>.

Si *Le Rouge et le Noir* es la historia de una derrota épica, *La Chartreuse de Parme* está repleta de nihilismo, dando la impresión, incluso, de que se trata de la segunda parte de *Le*

---

Mémoires du maréchal Saint-Cyr” (Stendhal, 1830: 1958, 398). Korasoff le da a Julien las claves para poder conseguir el amor de Mathilde, es decir, le ayuda a conseguir su propósito, ganar su guerra particular (ya se ha visto que el motivo amoroso es para Julien alegoría de la guerra). En realidad, los consejos de Korasoff son superfluos, irrisorios, pero son formas que responden al lenguaje del poder, convenciones que se contraponen a las maneras de ser de Julien, que es reflexivo, profundo, tiene un aire triste, cuando la modernidad, el lenguaje del poder, le exige que sea todo lo contrario: “Vous avez la mine d'un trappiste, dit-il à Julien, vous outrez le principe de la gravité que je vous ai donné à Londres. L'air triste ne peut être de bon ton ; c'est l'air ennuyé qu'il faut. Si vous êtes triste, c'est donc quelque chose qui vous manque, quelque chose qui ne vous a pas réussi. C'est montrer soi inférieur. Etes-vous ennuyé, au contraire, c'est ce qui a essayé vainement de vous plaire qui est inférieur” (Stendhal, 1830: 1958, 398).

<sup>215</sup> El señor de Frilair ve un mártir en Julien: “Ce Julien est un être singulier, son action est inexplicable, pensait M. de Frilair, et rien ne doit l'être pour moi... Peut-être sera-t-il possible d'en faire un martyr” (Stendhal, 1830: 1958, 466).

<sup>216</sup> En su libro *Vidas líquidas* (2005) Bauman afirma que ya no pueden existir héroes-mártires en la vida moderna (el capítulo se titula “De mártir a héroe y de héroe a celebridad”): “Pero lo que escasea en estos días no son sólo personas que anhelan “morir por” algo o por alguien, o que estén dispuestos a hacerlo cuando se las impulse a ello o se le pida que lo hagan. En nuestra parte del mundo (sea lo que sea lo que indicamos con “nuestra”), nos resulta difícil (puede que hasta imposible) comprender por qué hay personas en otras latitudes que pueden sacrificar sus vidas por causas: ¿por qué optan por morir para que su sacrificio ayude a la supervivencia o al triunfo de esa causa?” (Bauman, 2010: 58).

*Rouge et le Noir*. Si Julien tiene un propósito en la vida, Fabrice carece de él. La batalla de Waterloo le muestra lo inútil de la voluntad, y su aventura a partir de ese momento tendrá que ver con la búsqueda de un objetivo, no obstante, la sociedad le recordará que debe carecer de determinación para ser un buen ciudadano. Ante sus tímidos intentos de lucha, nada comparables a los de Julien, se encierra a Fabrice como medida preventiva. De forma que su vida transcurrirá sin la épica y la heroicidad que caracteriza a *Le Rouge et le Noir*.

Lo irresoluto es la característica principal de Fabrice, sus emociones son siempre fluctuantes. Ejemplo de ello son los sentimientos ambivalentes de Fabrice para con Gina. Sin embargo, es necesario tener cuenta que esta ambigüedad de Fabrice no es consecuencia de un carácter débil. Cabe recordar que *La Chartreuse de Parme* no se desarrolla en Francia, sino en un contexto geográfico diferente como son las repúblicas italianas transalpinas. Como se ha visto, lo italiano, así como la español, encarnan para Stendhal ese territorio que no ha sido presa aún de la modernidad, por lo que las convenciones sociales que tienen una enorme presencia en *Le Rouge et le Noir* no realizan ninguna función en *La Chartreuse de Parme*. Aquí, Stendhal se adentra en las pasiones humanas, lo que no significa que deje de lado su retrato acerca del poder.

Buscar un mensaje moral en los textos de Stendhal resulta inútil. Esto no implica que su posición ideológica sea irreconocible, de hecho, es posible apreciar un claro desdén hacia la modernidad. Su escritura recuerda la parte humana del hombre que bajo ese afán civilizador la modernidad se ha empeñado en negar. *La Chartreuse de Parma* y *Chroniques italiennes* son territorios donde se mata y se ama con la misma intensidad, y donde el poder político se ejerce con una fuerza arrebatadora.

Ahora bien, las patrias soñadas de Stendhal no son inmunes al poder civilizador. En *Le Rouge et le Noir* el lector se adentra en el corazón de la modernidad, en *La Chartreuse de Parma* ésta se presenta en forma de amenaza, la torre Farnese es símbolo de ella. Todos los personajes de *La Chartreuse de Parma* libran una guerra contra ese fantasma. A diferencia de *Le Rouge et le Noir*, donde un sólo protagonista se enfrenta al mundo, en *La Chartreuse de Parme* todos lo hacen. Por eso se ha dicho que ya no hay héroes en ese relato. Todos los personajes poseen el tipo de amor que Stendhal tanto admira, la diferencia estriba en su respuesta, es decir, en como reaccionan ante el poder. En *Le Rouge et le Noir* los personajes – salvo Julien– se encuentran domesticados, en *La Chartreuse de Parme* se los intenta dominar, y la intriga reside en si se resistirán. El carácter vacilante de la personalidad de Fabrice constituye una respuesta al poder. Fabrice encuentra la serenidad, el refugio, en la torre Farnese, lejos de la vida real, donde todo funciona como en Waterloo, un mundo cuyas reglas

no tienen finalidad ni propósito, un lugar arbitrario<sup>217</sup>. No es casual que sea precisamente en la torre Farnese donde crea encontrar el amor a través de Clélia Conti. Fabrice se enamora de su mirada, pero hacen el amor en una habitación a oscuras –que recuerda a una celda–. Además, tiene la orden de Clélia de no mirarla. Fabrice deja que la imaginación sea la fuente de sus emociones, Clélia es una idealización que sólo en su aislamiento es posible. Eso explica el motivo por el que quiere recuperar a su hijo, ya que desea tener algo que le recuerde a ella: “(...) je veux du moins avoir auprès de moi un être qui te rappelle à mon cœur, qui te remplace en quelque sorte” (Stendhal, 1839: 1972, 570). El único momento en que Fabrice afirma haber amado a alguien se refiere a un efímero recuerdo, el de Aniken<sup>218</sup>, cuyo fugaz encuentro hace pensar que tras la irresolución de su ser emerge un nuevo problema, el que aqueja a muchos personajes de las novelas actuales: la capacidad de sentir. Con Fabrice, Stendhal no describe a un Don Juan, a un mujeriego, más bien es el preludio del antihéroe moderno, alguien que quiere estar vivo por medio de las emociones fuertes pero que la vida moderna intenta domesticar. Clélia responde a su propósito, pero sólo puede verla en el aislamiento, en una celda<sup>219</sup>, fuera de ella, Fabrice se convierte en ese personaje al que poco a poco la duquesa Sanseverina<sup>220</sup>.

Gina del Dongo posee ciertos atributos similares a los de su sobrino, no obstante, ya sea porque es ella quien debe afrontar las adversidades de la vida<sup>221</sup>, bien porque su temperamento se encuentra a medio camino entre la radical forma de ser de Fabrice y la

---

<sup>217</sup> Cuando Fabrice es conducido a la celda de la torre Farnèse queda impresionado por la vista de los Alpes, que equipara a la soledad de las montañas. Su simpatía hacia Clélia surge a partir de la identificación con los pájaros enjaulados que se encuentran en su jardín, con los que, al igual que Clélia, se identifica: “(...) et d'abord les yeux de Fabrice furent attirés vers une des fenêtres du second étage, où se trouvaient, dans de jolies cages, une grande quantité d'oiseaux de toute sorte. Fabrice s'amusait à les entendre chanter, et à les voir saluer les derniers rayons du crépuscule du soir (...) Il y avait lune ce jour-là, et au moment où Fabrice entraînait dans sa prison, elle se levait majestueusement à l'horizon à droite, au-dessus de la chaîne des Alpes (...) Fabrice fut ému et ravi par ce spectacle sublime. C'est donc dans ce monde ravissant que vit Clélia Conti! (...) on est ici comme dans des montagnes solitaires (...)” (Stendhal, 1839: 1972, 355, 355-356, 356).

<sup>218</sup> La idealización de los amores es una característica de Fabrice. No sólo sublima el recuerdo Aniken, también el de Fausta: “Mais est-ce le souvenir de sa voix que j'aime, ou sa personne?” (Stendhal, 1839: 1972, 261).

<sup>219</sup> Desde el primer momento en que Fabrice mira a Clélia ve en ella una compañera ideal para amar en la cárcel: “Fabrice n'avait pas entendu cet ordre; la jeune fille, au lieu de monter dans la calèche, voulut redescendre, et Fabrice continuant à la soutenir elle tomba dans ses bras. Il sourit, elle rougit profondément; ils restèrent un instant à se regarder après que la jeune fille se fut dégagee de ses bras. Ce serait une charmante compagne de prison, se dit Fabrice...” (Stendhal, 1839 : 1972, 107-108)

<sup>220</sup> Fabrice se va pareciendo cada vez más a su tía: “L'extrême réserve qui, chez Fabrice, provenait d'une indifférence allant jusqu'au dégoût pour toutes les affectations ou les petites passions qui remplissent la vie des hommes, avait piqué la vanité du jeune prince ; il disait souvent que Fabrice avait autant d'esprit que sa tante” (Stendhal, 1839: 1972, 547).

<sup>221</sup> El narrador subraya esta característica en la presentación del personaje de Sanseverina: “Gina del Dongo (...) qui fut depuis cette charmante comtesse Pietranera: personne dans la prospérité ne la surpassa par la gaieté et l'esprit aimable, comme personne ne la surpassa par le courage et la sérénité d'âme dans la fortune contraire” (Stendhal, 1839: 1972, 25).

sensatez del conde Mosca, la convierten en la heroína más humana de las novelas de Stendhal<sup>222</sup>. Un detalle que puede pasar desapercibido, pero que evidencia la similitud y la diferencia con Fabrice se aprecia en un pasaje en el que Gina pasea junto a Fabrice por el lago Como. La escena está cargada de romanticismo. Gina va reflexionando y Stendhal deposita en ella su clásico discurso anti modernizador<sup>223</sup> –rasgo que la une a Fabrice–:

C'était avec ravissement que la comtesse retrouvait les souvenirs de sa première jeunesse et les comparait à ses sensations actuelles. Le lac de Côme, se disait-elle, n'est point environné, comme le lac de Genève, de grandes pièces de terre bien closes et cultivées selon les meilleures méthodes, choses qui rappellent l'argent et la spéculation. Ici de tous côtés je vois des collines d'inégales hauteurs couvertes de bouquets d'arbres plantés par le hasard, et que la main de l'homme n'a point encore gâtés et forcés à rendre du revenu (...) Tout est noble et tendre, tout parle d'amour, rien ne rappelle les laideurs de la civilisation (Stendhal, 1839: 1972, 44).

Hasta ese momento las palabras de Gina representan el discurso característico de los héroes stendhelianos, sin embargo, Gina reconoce a continuación cierta idealización de este imaginario:

L'imagination est touchée par le son lointain de la cloche de quelque petit village caché sous les arbres: ces sons portés sur les eaux qui les adoucissent prennent une teinte de douce mélancolie et de résignation, et semblent dire à l'homme: La vie s'enfuit, ne te montre donc point si difficile envers le bonheur qui se présente, hâte-toi de jouir. Le langage de ces lieux ravissants, et qui n'ont point de pareils au monde, rendit à la comtesse son cœur de seize ans (Stendhal, 1839:1972, 45).

Es un discurso propio del *carpe diem*, tanto Fabrice como Julien comparten la disposición para la trascendencia, es decir, viven en función del futuro. Gina, en cambio, subordina sus emociones al presente, al ahora, lo que le permite ser tan ágil políticamente como Mosca y, al mismo tiempo, ser capaz de llevar a cabo las locuras propias de Fabrice (en un momento de desesperación la Condesa decide inundar Parma e intenta mandar a asesinar al Príncipe). Tal singularidad es lo que la hace hermosa. He aquí una descripción comparada de los atractivos de Clélia y Gina:

---

<sup>222</sup> Sanseverina es uno de los personajes más interesantes para Harold Bloom: “El centro de la preocupación de Stendhal, y foco de la novela, es la pasión no correspondida por Gina, que es el personaje más notable y logrado de la novela. Si, en última instancia, La cartuja importa, es por la importancia que tiene Gina en ella; no hay en toda la obra de Stendhal otra figura tan vital y fascinante, ni tampoco tan shakesperiana y cervantina. Gina es la gloria de Stendhal como escritor” (Bloom, 2002: 164).

<sup>223</sup> El discurso es similar a la introducción que hace Stendhal en *Le Rouge et le Noir*, al describir Verrières, donde, indirectamente, se critica la fábrica como símbolo de la industrialización y de los muros, etc.

On remarqua ce soir-là plus d'animation que de coutume dans la figure de Clélia ; or, l'animation, l'air de prendre part à ce qui l'environnait, étaient surtout ce qui manquait à cette belle personne. Quand on comparait sa beauté à celle de la duchesse, c'était surtout cet air de n'être émue par rien, cette façon d'être comme au-dessus de toutes choses, qui faisaient pencher la balance en faveur de sa rivale. En Angleterre, en France, pays de vanité, on eût été probablement d'un avis tout opposé. Clélia Conti était une jeune fille encore un peu trop svelte (...) nous ne dissimulerons point que, suivant les données de la beauté grecque, on eût pu reprocher à cette tête des traits un peu marqués, par exemple, les lèvres remplies de la grâce la plus touchante étaient un peu fortes. L'admirable singularité de cette figure dans laquelle éclataient les grâces naïves et l'empreinte céleste de l'âme la plus noble, c'est que, bien que de la plus rare et de la plus singulière beauté, elle ne ressemblait en aucune façon aux têtes de statues grecques. La duchesse avait au contraire un peu trop de la beauté connue de l'idéal, et sa tête vraiment lombarde rappelait le sourire voluptueux (...) Autant la duchesse était sémiillante, pétillante d'esprit et de malice, s'attachant avec passion, si l'on peut parler ainsi, à tous les sujets que le courant de la conversation amenait devant les yeux de son âme, autant Clélia se montrait calme et lente à s'émouvoir, soit par mépris de ce qui l'entourait, soit par regret de quelque chimère absente (Stendhal, 1839: 1972, 309, 309-310, 310).

Stendhal antepone el carácter meridional –la sensualidad– al narcisismo del amor vanidad –el estilismo–. Esta relación de caracteres recuerda a Mathilde y a la señora de Rênal. Ciertamente, Clélia se comporta de forma similar a Mathilde cuando quiere rescatar a Fabrice<sup>224</sup>, pero a diferencia de ésta, los sentimientos que alberga hacia Fabrice no son tan novelescos como lo son en Mathilde. Clélia siente atracción por el poder<sup>225</sup>, pero nada comparable a los deseos y a la intensidad con los que lo vive Mathilde. Posiblemente se deba tener en cuenta que al igual que la relación de Julien y Mathilde se caracteriza porque ambos tienen un propósito –diferentes pero igual de determinantes–, en Fabrice y Clélia no hay una voluntad<sup>226</sup>, ambos se encuentran a la búsqueda de quimeras que les estimulen. En cuanto a Sanseverina y la señora de Rênal, el parecido es más evidente. Las dos ocupan, dentro de las fuerzas actanciales, la función de ayudar al héroe a cumplir su cometido. También ejercen habilidades políticas, aunque divergen en el tamaño y en el alcance –una se desarrolla a nivel local, en un pequeño pueblo francés, la otra en la política de un principado–. Sanseverina

---

<sup>224</sup> “Clélia, en ce moment, était animée d'une force surnaturelle, elle était hors d'elle-même. Je vais sauver mon mari, se disait-elle” (Stendhal, 1839: 1972, 505). Mathilde, por su parte, intenta salvar la vida a Julien hasta el último momento.

<sup>225</sup> Ejemplo es cuando Fabrice empieza a predicar, de hecho, es la estrategia que él utiliza para atraerla.

<sup>226</sup> Así describe el narrador a Clélia: “La forme seule du front eût pu annoncer à un observateur attentif que cet air si noble, cette démarche tellement au-dessus des grâces vulgaires, tenaient à une profonde incurie pour tout ce qui est vulgaire. C'était l'absence et non pas l'impossibilité de l'intérêt pour quelque chose” (Stendhal, 1839 : 1972, 311). Y en Fabrice, es verdad, que en un primer momento tiene entusiasmo pero luego de su marcha a Waterloo, le escribe a Gina: “J'étais amoureux de l'amour, disait-il à la duchesse; j'ai fait tout au monde pour le connaître, mais il paraît que la nature m'a refusé un cœur pour aimer et être mélancolique ; je ne puis m'élever plus haut que le vulgaire plaisir, etc.” (Stendhal, 1839: 1972, 274).

tiene mucho más escenario aunque, paradójicamente, es más determinante en el relato la señora de Rênal, que es quien causa la caída de Julien. Esta situación se debe a una diferencia fundamental: el grado de conciencia de Gina es superior al de la señora de Rênal. Por eso es tan significativo el discurso del lago Como. Sanseverina es consciente de los deseos de trascendencia presentes en Fabrice, pero sabe que esos deseos no son más que ilusiones: “L’imagination est touchée par le son lointain de la cloche de quelque petit village caché sous les arbres” (Stendhal, 1839: 1972, 45). Sanseverina carece de la mirada melancólica que sí posee Clélia<sup>227</sup>. El carácter griego –o apolíneo y dionisiaco para ser más específicos<sup>228</sup>– que Stendhal atribuye a Gina tiene que ver con la sabiduría para admirar la naturaleza idealista de Fabrice. Aunque es consciente de que esa cualidad está construida sobre fantasías no la repudia, al contrario, la valora más porque ama a Fabrice. Se diría que Fabrice constituye el álter ego de Sanseverina, sin embargo, no puede vivir como él –porque no es capaz de ser incorpórea, es sensualidad, es decir, vive en tiempo presente–, pero tampoco puede existir sin él; no es casual que cuando muere Fabrice ella fallezca inmediatamente:

La comtesse en un mot réunissait toutes les apparences du bonheur, mais elle ne survécut que fort peu de temps à Fabrice, qu'elle adorait, et qui ne passa qu'une année dans sa Chartreuse” (Stendhal, 1839: 1972, 574).

La construcción del personaje de Gina no sería posible sin el *terzo incomodo*: el Conde Mosca. Éste representa cierta decadencia, es un hombre que, a diferencia de Fabrice, vive en relación con las circunstancias, pero su atractivo radica en que tiene la suficiente lucidez para reconocer su propio ocaso, sus limitaciones; al contrario que su rival, Rassi, que vive cegado por el poder y obsesionado con hacerse de títulos nobiliarios. Mosca sabe que su

---

<sup>227</sup> Descripción de Clélia: “Il fut frappé surtout de l’expression de mélancolie de sa figure” (Stendhal, 1839: 1972, 306).

<sup>228</sup> El carácter apolíneo-dionisiaco lo explica Nietzsche como dos fuerzas que a pesar de ser antagonistas coexisten en el arte. Lo dionisiaco es un impulso de derroche, sensualidad y destrucción, mientras que lo apolíneo es el la sensatez, el balance. La coexistencia de ambas energía es lo que da el equilibrio al arte, y a la vida. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche escribe: “Mucho se habrá ganado en el ámbito de la ciencia estética si alcanzamos no sólo la comprensión lógica, sino la inmediata certeza intuitiva de que la evolución del arte está ligada a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco; del mismo modo que la reproducción de la vida depende de la dualidad de los sexos, coexistentes en medio de una lucha perpetua sólo interrumpida ocasionalmente por treguas de reconciliación. Tomamos estos términos de los griegos, quienes revelan al perspicaz las profundas doctrinas esotéricas de su visión artística no ya en términos conceptuales, sino en las figuras incisivamente vividas de su mitología. Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dionisio, se relaciona nuestro conocimiento de que el mundo helénico se define por un monstruoso antagonismo, en orígenes y fines, entre el arte plástico, apolíneo, de un lado, y el arte no plástico de la música, el arte de Dionisio, del otro. Ambos impulsos, muy diferentes entre sí, siguen un camino parejo, la mayoría de las veces en abierta discrepancia, sin cesar de incitarse mutuamente a generar una escalada de nacimientos cada vez más poderosos y perpetuados a través de ellos ese antagonismo que tan sólo la expresión arte parece mitigar” (Nietzsche, 2009: 50-51).

representación es intrascendente, una comedia, y aún así está dispuesto a jugar, por eso se ve a sí mismo como un monstruo<sup>229</sup>, pues no puede escudarse en la ingenuidad.

Stendhal deposita en Mosca el pragmatismo de la vida, no tiene la chispa de los héroes, tampoco tiene la pasión meridional de Sanseverina y, sin embargo, no es francés (no es moderno), es decir, es incapaz de olvidar<sup>230</sup>, es un ser pesado no liviano. En otras palabras, Mosca encarna el arte de sobrevivir. No obstante, en la estética de Stendhal no hay nada bello, noble, en sobrevivir, en perdurar. Julien no dudará en suicidarse –ni en matar–, porque para él la vida sólo vale la pena si tiene un propósito. Perpetuarse por el simple hecho de hacerlo le resulta absurdo. Que Mosca sea capaz de contemplar el suicidio lo hace interesante, pero que no tenga la determinación para llevarlo a cabo le resta belleza. Esa es la causa que sea el único protagonista triste y viejo:

(...) Mosca, que tout le monde peignait comme un ministre du premier talent et un homme d'action, permettait de ne plus songer aux cheveux poudrés, symbole de tout ce qui est lent et triste, c'était un détail sans conséquence (...)  
(Stendhal, 1839: 1972, 131).

Mosca no sólo tiene negada la posterioridad –es un detalle sin consecuencias–, es que ni siquiera la desea, por lo que es, en efecto, una persona intrascendente. Aún así, no es en el fondo un tercero incómodo, al contrario, es el tercero necesario porque con él se completan las tres actitudes existenciales del ser humano frente a la modernidad. En primer lugar, se encuentra Fabrice, es el ser volcado en sus emociones, ve en ellas el último refugio para resistir la terrible paradoja moderna: la trascendencia sin voluntad. Luego está Sanseverina, quizás el único de los tres personaje que puede decir que realmente ha vivido, tal y como especifica el narrador desde el comienzo del relato: ella sabe vivir cuando le sonríe la buena fortuna y, al mismo tiempo, está a la altura de las contingencias cuando las adversidades se presenten. No es fortuito que Stendhal describa a Gina como portadora de una belleza de gran calado, pues encarna el equilibrio. Sabe amar con pasión, pero también actuar con cordura, sin embargo, ni Fabrice, ni Sanseverina pueden llegar a la vejez, Mosca es el único que ostenta ese derecho, ya que si alguien puede existir en la modernidad ese es él, puesto que ésta le pertenece. Resulta interesante que sea un conservador monárquico –y un hombre viejo– a quien Stendhal atribuya las cualidades más aptas para sobrevenir al futuro. Stendhal ha sido tradicionalmente catalogado en los valores políticos liberales, pero tal vez el escritor intuía

---

<sup>229</sup> Mosca le dice a Gina: “(...) lui soutenait qu'au fond il était un monstre sans s'en douter” (Stendhal, 1839: 1972, 126).

<sup>230</sup> “Ce ministre, malgré son air léger et ses façons brillantes, n'avait pas une âme à la française; il ne savait pas oublier les chagrins” (Stendhal, 1839: 1972, 126).

que la única regla que imperaría en la modernidad no sería la fidelidad a las inclinaciones políticas, sino el dejar de interpretar la existencia en términos trascendentales y ser como Mosca, alguien circunstancial.

### 2.2.3. El derecho (el poder institucional)

El crimen es un tema recurrente en la obra de Stendhal. En *Le Rouge et le Noir* Julien intenta asesinar a la señora de Rênal, en *La Chartreuse de Parme* Fabrice mata a Giletti y en *Chronique italiennes* el asesinato es protagonista en casi todos los relatos. La última parte del discurso de *Le Rouge et le Noir* versa sobre lo que significa ser un asesino. Más que conocer la psiquis del asesino, Stendhal profundiza en la significación social del crimen.

Antes de continuar analizando este elemento conviene repasar dos conceptos fundamentales en la filosofía del derecho para comprender mejor la posición ideológica de Stendhal: la ley natural y la ley positiva (o derecho positivo). Los filósofos del derecho tradicionalmente han debatido sobre cuál es la fuente de los derechos en el ser humano, e históricamente han sido dos las concepciones metafísicas que abordan la cuestión. Una corriente sostiene que el origen del derecho se encuentra en algo externo al ser humano, en la naturaleza de las cosas, y la otra escuela aduce que la fuente del derecho es la naturaleza humana, el individuo. La primera tendencia daría lugar a lo que hoy se conoce como derecho positivo, en tanto que la segunda conforma diversas política jurídicas, siendo la principal la de los derechos humanos (o *droits de l'homme*). Stendhal se posiciona con aquellos que creían que el origen del derecho era la naturaleza humana, es decir, con la escuela de la ley natural.

El escritor se muestra contrario a las normas que son producto de las leyes positivas. Cuando Julien, estando prisionero, recibe la visita del juez de instrucción, parece aceptar su culpabilidad<sup>231</sup>, aunque en una carta que posteriormente escribe a Mathilde no lo expresa así: “Pour le commun des hommes, je serai un assassin vulgaire...” (Stendhal, 1830: 1958, 457). De manera que Julien no se mira como asesino, ni siquiera siente que ha cometido un delito:

J'ai été offensé d'une manière atroce; j'ai tué, je mérite la mort, mais voilà tout. Je meurs après avoir soldé mon compte envers l'humanité. Je ne laisse aucune obligation non remplie, je ne dois rien à personne; ma mort n'a rien de honteux que l'instrument: cela seul, il est vrai, suffit richement pour ma honte aux

---

<sup>231</sup> Julien acepta la culpabilidad admitiendo la definición del artículo del Código Penal que define lo que es asesino, tal actitud es propia del derecho positivo: “J'ai donné la mort avec préméditation, lui dit Julien; j'ai acheté et fait charger les pistolets chez un tel, l'armurier. L'article 1342 du Code pénal est clair, je mérite la mort, et je l'attends” (Stendhal, 1830: 1958, 457).



yeux des bourgeois de Verrières; mais sous le rapport intellectuel quoi de plus méprisable! (Stendhal, 1830: 1958, 458).

También desprecia el procedimiento jurídico que establecerá su condición de asesino:

Le jugement, l'ennui de paraître en public, la défense, il considérait tout cela comme de légers embarras, des cérémonies ennuyeuses auxquelles il serait temps de songer le jour même (Stendhal, 1830: 1958, 461).

Cuando Mathilde y Fouqué quieren transmitirle información sobre el juicio, Julien les dice:

Que m'importent les autres? Mes relations avec les autres vont être tranchées brusquement. De grâce, ne me parlez plus de ces gens-là: c'est bien assez de voir le juge et l'avocat (Stendhal, 1830: 1958, 478).

El desprecio por las leyes positivas no sólo se exterioriza a través de Julien, los demás protagonistas se alinean a favor de esta postura. La señora de Rênal mira a Julien como un inocente:

Si j'apprends, monsieur, que vous hésitez le moins du monde à soustraire à la barbarie des lois un être si peu coupable [se refiere a Julien], je sortirai de mon lit, où me retiennent uniquement les ordres de mon mari, et j'irai me jeter à vos pieds (Stendhal, 1830: 1958, 480-481).

En *La Chartreuse de Parme* el menosprecio por las instituciones legales tiene una presencia todavía más importante. Fabrice mata a Giletti en defensa propia, después se descubre que tanto el juicio para determinar su grado de culpabilidad como la pena no son proporcionales al daño cometido. Es más, toda la obra invita a pensar que, cometiera o no un delito, Fabrice estaba destinado a ser castigado, el hecho delictivo sólo es un pretexto para encerrarlo. Fabrice ya era un hombre culpable antes de ser declarado como tal, poco importaba que hubiese matado a alguien con alevosía o en defensa propia, su destino ya estaba trazado: “(...) ce passeport porte en toutes lettres un nom promis à la prison; me voici dans l'agréable nécessité de commettre un meurtre” (Stendhal, 1839: 1972, 204). De este modo, Stendhal sugiere que el cúmulo de leyes positivas –su sentido último– no es más que una hipocresía. La novela no intenta narrar si, efectivamente, Fabrice mató a Giletti por causas justificadas. La condición de asesino que tan poco cuidado le tenía a Julien, se convierte en Fabrice en una cuestión de poder. Las leyes pasan a ser una máscara que esconden relaciones de poder, donde lo menos importante es descubrir la verdad de lo ocurrido: si efectivamente el acusado mató a alguien y las razones que tuvo para hacerlo. Una

carta del arzobispo Landriani revela que la verdadera razón de la celebración del juicio de Fabrice es hacerse con el poder la marquesa Raversi:

Mais enfin la veille du jour où ce fiscal prononcera cet arrêt si injuste, la duchesse Sanseverina quittera la ville et peut-être même les états de Parme: dans ce cas l'on ne fait aucun doute que le comte ne donne sa démission. Alors, très probablement, le général Fabio Conti arrive au ministère, et la marquise Raversi triomphe. Le grand mal de votre affaire, c'est qu'aucun homme entendu n'est chargé en chef des démarches nécessaires pour mettre au jour votre innocence et déjouer les tentatives faites pour suborner des témoins (...) Enfin, oserai-je le dire? Notre souverain seigneur vous croit coupable, ou du moins simule cette croyance, et apporte quelque aigreur dans cette affaire (Stendhal, 1839: 1972, 252).

Resulta curioso que la carta esté escrita en latín, lenguaje del poder de la época. Cuando Fabrice quiere escribir al arzobispo dice:

Le lendemain, au moment de cacheter cette lettre, il en trouva le ton trop mondain. Je vais l'écrire en latin, se dit-il, elle en paraîtra plus convenable au digne archevêque (Stendhal, 1839: 1972, 252-253).

Además, las palabras que se refieren al Príncipe y su supuesta creencia en la culpabilidad de Fabrice están escritas en griego: “Les mots correspondant à notre souverain seigneur et à simule cette croyance étaient en grec” (Stendhal, 1839: 1972, 252). Este detalle es importante en tanto que si entendemos que el derecho es una expresión de las relaciones de poder es lógico que la administración de justicia tenga un lenguaje propio<sup>232</sup>, casi siempre incomprensible para las mayorías que serán juzgadas por él.

Los que quisieran hacer una lectura más literal de Stendhal podrían afirmar que el escritor se posiciona únicamente en contra del poder monárquico y no contra leyes positivas, pero Stendhal desprecia la formalización del poder, ya sea monárquico o de otra naturaleza, porque detrás de esa formalización se esconden relaciones de fuerza, bárbaras, no civilizadas. El repudio que hace Julien al calificativo de asesinato dado por un artículo de una ley simboliza el rechazo hacia el consenso de las mayorías sociales. No obstante, el hecho que Stendhal exteriorice cierto pavor a las ideas republicanas tampoco significa que apoye las monarquías. El escritor rechaza tanto el despotismo<sup>233</sup> como las ideas democráticas<sup>234</sup>.

---

<sup>232</sup> Cuando decimos lenguaje no nos referimos al idioma. El derecho utiliza conceptos, relaciones entre definiciones, que no pueden entender las mayorías que se subordinan a su autoridad. Esta especificidad del conocimiento le sirve para seguir ocultando las relaciones de poder.

<sup>233</sup> “Dans les cours despotiques, le premier intrigant adroit dispose de la vérité, comme la mode en dispose à Paris” (Stendhal, 1839: 1972, 246-247).

<sup>234</sup> Con un gran sentido del humor, el narrador de *La Chartreuse de Parme* dice que aborrece tanto las intrigas cortesanas como las ideas republicanas: “Mais le lecteur est peut-être un peu las de tous ces détails de

Entonces, ¿debe entenderse que Stendhal cree en la justicia? ¿en que el hombre es capaz de dictaminar lo que es bueno y malo a través de la razón, es decir, en lo que hoy se llamaría derecho natural? En absoluto, *La Chartreuse de Parme* muestra lo contrario, que la causalidad y, por ende, el raciocinio que pretende descubrir sus patrones y revelar sus leyes es improductivo. Fabrice participa de una batalla en cuya actuación es inútil, a pesar de su entusiasmo y disposición. No obstante, la contienda pasa a la historia como un momento determinante en el que los ejércitos napoleónicos son derrotados. La historia cambia su curso independientemente de la voluntad del hombre. Que Fabrice haya ido en busca de Napoleón o que hubiera decidido quedarse al lado de Gina es indiferente a la historia. El mundo continúa su marcha con o sin Fabrice. Posteriormente, éste mata a alguien y un evento que en principio no debería haber sido trascendente<sup>235</sup> –puesto que el daño no es proporcional a la culpa–, se convierte en un hecho significativo, hasta el punto de que marcará su propio destino. Nuevamente, la voluntad de Fabrice es irrelevante, ni siquiera puede controlar su vida. Si el mundo funciona de forma arbitraria, y el hombre es incapaz de encontrar un sentido a su existencia a través de la razón, entonces, ¿qué referencia debe tener para su comportamiento ético?

La religión fue durante siglos la institución de referencia para obtener respuestas. La Ilustración parecía presentarse como la alternativa, pero los hechos convulsos y violentos acontecidos a lo largo del siglo XIX dejaron en evidencia que si la razón era suficiente para explicar los fenómenos de la vida, de nada servían estas explicaciones para entender el comportamiento del hombre. Los primeros románticos como Stendhal fueron el preludio del discurso anti moderno, que tendría su máximo representante años después en Nietzsche. Como dice Javier del Prado, todos los héroes de Stendhal tienen la particularidad de la orfandad<sup>236</sup>, son huérfanos de la religión y de la Ilustración, de manera que se centran en sí mismos.

---

procédure, non moins que de toutes ces intrigues de cour. De tout ceci, on peut tirer cette morale, que l'homme qui approche de la cour compromet son bonheur, s'il est heureux, et, dans tous les cas, fait dépendre son avenir des intrigues d'une femme de chambre. D'un autre côté, en Amérique, dans la république, il faut s'ennuyer toute la journée à faire une cour sérieuse aux boutiquiers de la rue, et devenir aussi bête qu'eux, et là, pas d'Opéra” (Stendhal, 1839 : 1972, 498-499).

<sup>235</sup> La duquesa Sanseverina dice: “Eh bien! le crime de Fabrice est étranger à la politique, c'est un petit assassinat comme on en compte cent par an dans ses heureux états (...)” (Stendhal, 1839: 1972, 328).

<sup>236</sup> Del Prado afirma: “La presencia literaria del tema de Napoleón en la literatura francesa obedece a un mitologema que se integra en el devenir de la conciencia ontológica inmanente, tal como la estamos tratando a lo largo de estas páginas y tal como lo considerábamos en nuestro estudio del siglo XVIII: el mitologema (o pregunta sin respuesta desde el nivel racional y científico, según G. Durand) que corona la gran crisis de la Revolución, con el conjunto de muertes reales (rey, cabezas de las grandes familias nobiliarias, cualquier cabeza que se signifique) y simbólicas (Dios), que tal acontecimiento representa, creando una generación de huérfanos reales y espirituales...” (Del Prado (ed.), 2009: 843).

Hoy en día es difícil comprender el enfoque moral que plantean las novelas de Stendhal. El escritor no pretende crear una nueva moral, un nuevo derecho, una nueva ley. Su discurso sostiene que el hombre no es sólo un cúmulo de virtudes, es también un derroche de vicios, y ambas cosas forman parte de un mismo ser, se encuentran entremezcladas. No es posible explicar al hombre sin tener en cuenta las dos partes. Ni la religión, que pretende idealizar una sola perspectiva, ni la Ilustración, que buscaba justificar la bajeza humana, sirven como referente para explicar al ser humano. Resulta más saludable aceptar la coexistencia de la maleza y la nobleza en un mismo fardo, cualquier intento de separación o extirpación genera aberraciones.

El intento de asesinato de Julien no tiene justificación, así como tampoco su proyecto de vida. Es amoral si se le bajo las categorías del bien y el mal. La violación de su hija por parte de François Cenci es enfermiza; el egoísmo de Fabrice le lleva a ser el causante de la muerte de su amada y de su hijo. Es vano querer buscarle alguna justificación para perdonarlos, es estéril querer encontrar una razón sofisticada más allá de las que el escritor ofrece: se mata por venganza, por locura o por desesperación. Pero así como el individuo es culpable, también lo es el mundo en el que se tiene que desenvolver. Julien no hubiera tenido ninguna oportunidad de cumplir su proyecto de vida si no hubiera sido inmoral. Pues las normas con que se rige la sociedad también son péfidas<sup>237</sup>. El mundo de Stendhal no habla sobre lo justo de un homicidio, sino de quién es susceptible de cometerlo y quien no<sup>238</sup>, en otras palabras, quién tiene el poder para matar sin ser llamado asesino. Lo que Stendhal transmite es que el mundo del hombre no lo rige la civilidad, mucho menos el derecho positivo<sup>239</sup>, el único principio que siempre ha gobernado al ser humano es la fuerza –que es su condición natural–: “Avant la loi il n'y a de naturel que la force du lion, ou le besoin de l'être qui a faim, qui a froid, le besoin en un mot...” (Stendhal, 1830: 1958, 502). Y ahí sugiere un dilema: ¿existe la justicia? Stendhal no responde abiertamente. Por las opiniones favorables al jansenismo<sup>240</sup> que se coligen de sus textos, es probable que creyera que la justicia es cuestión

---

<sup>237</sup> Cuando Julien reflexiona sobre su culpabilidad se dice: “Madame de \*\* faisant une quête pour ses pauvres orphelins, me disait que tel prince venait de donner dix louis; mensonge. Mais que dis-je? Napoléon à Sainte-Hélène!... Pur charlatanisme, proclamation en faveur du roi de Rome” (Stendhal, 1830: 1958, 503).

<sup>238</sup> Stendhal pone en el pensamiento de Julien el siguiente discurso: “Ils ont raison, jamais les hommes de salon ne se lèvent le matin avec cette pensée poignante: Comment dînerai-je? Et ils vantent leur probité! et, appelés au jury, ils condamnent fièrement l'homme qui a volé un couvert d'argent parce qu'il se sentait défaillir de faim. Mais y a-t-il une cour, s'agit-il de perdre ou de gagner un portefeuille, mes honnêtes gens de salon tombent dans des crimes exactement pareils à ceux que la nécessité de dîner a inspirés à ces deux galériens” (Stendhal, 1830: 1958, 501-502).

<sup>239</sup> Stendhal, 1830: 1958, 502.

<sup>240</sup> Un pensamiento de influencia protestante puede apreciarse en el siguiente extracto de *Le Rouge et le Noir*: “Où est la vérité? Dans la religion... Oui, ajouta-t-il avec le sourire amer du plus extrême mépris, dans la

de la conciencia de la persona. Es el individuo el único fiscal y juez de su propio comportamiento, él es la única medida de valor. Esta idea podría explicar el silencio de sus héroes cuando son juzgados por las instituciones sociales. Julien no se defiende ante los otros, termina hablando, reflexionando, realizando una evaluación sobre su propia vida en forma de monólogo. De hecho, es Julien y no el juez quien pronuncia la verdadera sentencia. Aún así, no debe buscarse en este silencio un mensaje moralizador. Julien no desea ni el perdón, ni la redención. Es el discurso del hombre más fuerte que dicta sus reglas en función de sus propias necesidades –que no necesariamente están en sintonía con la sociedad–, similar argumento al que Nietzsche defenderá en su definición del “superhombre”<sup>241</sup>. En la última reflexión a de Julien, éste explica las razones de su comportamiento:

...Un chasseur tire un coup de fusil dans une forêt, sa proie tombe, il s'élance pour la saisir. Sa chaussure heurte une fourmilière haute de deux pieds, détruit l'habitation des fourmis, sème au loin les fourmis, leurs œufs... Les plus philosophes parmi les fourmis ne pourront jamais comprendre ce corps noir, immense, effroyable : la botte du chasseur, qui tout à coup a pénétré dans leur demeure avec une incroyable rapidité, et précédée d'un bruit épouvantable, accompagné de gerbes d'un feu rougeâtre...Ainsi la mort, la vie, l'éternité, choses fort simples pour qui aurait les organes assez vastes pour les concevoir...Une mouche éphémère naît à neuf heures du matin dans les grands jours d'été, pour mourir à cinq heures du soir; comment comprendrait-elle le mot nuit? (Stendhal, 1830: 1958, 504-505).

El cazador es el antihéroe de Stendhal, simboliza al hombre que se conduce en función de sus propósitos vitales, que no son más que sus emociones, sus pasiones, sus ambiciones mezcladas con sus amores y, en medio de este camino, tropieza con el hormiguero, la sociedad, que al contrario del protagonista tiene la premisa de comportarse de forma antagónica a él: a través del juicio, la razón, los protocolos de conducta, la modernidad, etc. Stendhal dice que el hombre en sociedad (representado en la hormiga y la mosca) no puede comprender al cazador porque ambos viven en función de valores diferentes, opuestos. El cazador busca vida, las moscas huyen de ella, entonces, ¿cómo pueden juzgar los otros al cazador si los valores de la vida son opuestos?, ¿qué normas van a utilizar para incriminar a

---

bouche des Maslon, des Frilair, des Castanède... Peut-être dans le vrai christianisme, dont les prêtres ne seraient pas plus payés que les apôtres ne l'ont été?... Mais saint Paul fut payé par le plaisir de commander, de parler, de faire parler de soi...” (Stendhal, 1830: 1958, 503).

<sup>241</sup> El concepto del súper hombre en Nietzsche tiene que ver con la vitalidad, las pasiones. Es una respuesta al control de la modernidad. En *El caminante y su sombra* (1879) Nietzsche escribe: “Dónde nació la doctrina de la libertad de la voluntad. Sobre el uno la necesidad se cierne bajo las figura de sus pasiones, sobre el otro como hábito de escuchar y obedecer, sobre el tercero como conciencia lógica, sobre el cuarto como capricho y travieso gusto por saltarse las páginas. Pero estos cuatros buscan la libertad de su voluntad precisamente allí donde cada uno de ellos están más firmemente atados: es como si el gusano de seda buscara la libertad de su voluntad precisamente en el hilar” (Nietzsche, 2009: 413).

los criminales si para que funcionen las leyes es necesario que los valores que el derecho protege sean comunes para todos?, ¿cómo puede llamarse a alguien asesino si para él la vida no tiene el mismo significado que para su víctima? No existe una respuesta satisfactoria. El mundo de las emociones es oscuro si se le ve desde la perspectiva religiosa o de la razón, pero negarlas es más nefasto todavía. Stendhal apuesta por las emociones casi como si fueran un mal necesario:

Voilà ce qui m'isole, et non l'absence d'un Dieu juste, tout-puissant, point méchant, point avide de vengeance. Ah ! s'il existait... Hélas! je tomberais à ses pieds. J'ai mérité la mort, lui dirais-je; mais, grand Dieu, Dieu bon, Dieu indulgent, rends-moi celle que j'aime! (Stendhal, 1830: 1958, 505).

#### 2.2.4. La libertad

En un mundo en el que las acciones de las personas no tienen consecuencias, en el que no existe ningún vínculo causal entre el crimen y el castigo, y la única ley que impera es la del más fuerte, ¿cómo establecer una línea ética que permita la convivencia social? Stendhal deposita en el individuo la responsabilidad de sus acciones, lo que no implica una transmutación de valores, no significa que el asesinato o el crimen deban ser la norma principal. Stendhal dice que la decisión de establecer un valor queda en manos de las personas, serán ellas, según sus experiencias, sus circunstancias, las que deberán crear sus propias convicciones. Dado que Stendhal no cree en una institución externa que establezca de forma justa los criterios de punibilidad, los deja en mano de la filosofía de la retribución moral. El principio de la retribución moral se encuentra implícito en las teorías del derecho penal de Kant y Hegel, y parte de la idea de que a determinado daño cometido le corresponde un castigo proporcional. Ahora bien, ¿quién establece esa proporción? En la antigüedad –nos remontamos al Código de Hammurabi y a la ley del Talió–, la persona ofendida era quien establecía el castigo, y un castigo justo equivalía a que el injuriado quedara satisfecho. El problema residía en delimitar la frontera entre la venganza y la justa compensación. Con el desarrollo de los estados modernos esa función pasó a ser responsabilidad de una tercera persona, el Estado, que ya no decreta la proporción de la pena en función de su víctima, sino según sus propios objetivos fijados de antemano por una política criminal. En otras palabras, la proporción del daño la fija el Estado, el mismo que determina qué bienes y valores protegerá con mayor celo y cuáles dejará más laxos.

El discurso de Stendhal se sitúa en las antípodas de la modernidad, por lo que no es extraño que el escritor recurra a los principios de la retribución en los que se basaron tanto griegos como romanos. En *La Chartreuse de Parme* (novela que aparentemente se desarrolla en los rezagados principados transalpinos, pero que en el fondo ataca la idea de la modernización propia de Francia o de los países anglosajones) tiene lugar una conversación fundamental entre el abad Blanès y Fabrice, que ayuda a comprender el sentido que la retribución tiene para Stendhal:

- Donc, il est vrai, reprit le vieillard, que lorsque tu as essayé de voir Waterloo, tu n'as trouvé d'abord qu'une prison.

- Oui, mon père, répliqua Fabrice étonné.

- Eh bien, ce fut un rare bonheur, car, averti par ma voix, ton âme peut se préparer à une autre prison bien autrement dure, bien plus terrible! Probablement tu n'en sortiras que par un crime, mais, grâce au ciel, ce crime ne sera pas commis par toi. Ne tombe jamais dans le crime avec quelque violence que tu sois tenté; je crois voir qu'il sera question de tuer un innocent, qui, sans le savoir, usurpe tes droits; si tu résistes à la violente tentation qui semblera justifiée par les lois de l'honneur, ta vie sera très heureuse aux yeux des hommes..., et raisonnablement heureuse aux yeux du sage, ajouta-t-il, après un instant de réflexion ; tu mourras comme moi, mon fils, assis sur un siège de bois, loin de tout luxe, et détrompé du luxe, et comme moi n'ayant à te faire aucun reproche grave (...) C'est en vain que j'ai cherché à voir de quelle durée sera cette prison ; s'agit-il de six mois, d'un an, de dix ans? Je n'ai rien pu découvrir; apparemment j'ai commis quelque faute, et le ciel a voulu me punir par le chagrin de cette incertitude. J'ai vu seulement qu'après la prison, mais je ne sais si c'est au moment même de la sortie, il y aura ce que j'appelle un crime, mais par bonheur je crois être sûr qu'il ne sera pas commis par toi. Si tu as la faiblesse de tremper dans ce crime, tout le reste de mes calculs n'est qu'une longue erreur. Alors tu ne mourras point avec la paix de l'âme, sur un siège de bois et vêtu de blanc (Stendhal, 1839: 1972, 193, 193-194).

Son varias las preguntas que se desprenden de este párrafo. ¿Por qué cuando Fabrice quiso ver la batalla de Waterloo sólo encontró la prisión?, ¿qué significado tiene el verbo *voir* cuando dice *tu as essayé de voir Waterloo*?, ¿a qué prisión se refiere el padre Blanès, a la torre Farnèse o está hablando de otro tipo de prisión?, ¿por qué es incapaz de saber cuánto tiempo durará ese encierro?, ¿de qué crimen habla?, ¿por qué es necesario llevar a cabo un asesinato para salir de la prisión?, y, finalmente, ¿se debe interpretar este pasaje de la misma manera que fungían los oráculos de la cultura griega?

Comenzaremos por responder la última interrogante. Los oráculos, fundamentales en la cultura griega, representaban la voz de una divinidad, constituían un intermediario humano que interpretaba la palabra de los dioses. Las interpretaciones, que daban lugar a numerosos equívocos, fueron el recurso literario que muchos pensadores griegos utilizaron para la

construcción de sus tragedias<sup>242</sup>. En este pasaje, Stendhal reproduce la misma idea. Después de una lectura del “mapa celeste”, Blanès previene a Fabrice de su participación en un crimen<sup>243</sup>.

Previamente se decía que el pasaje de Waterloo no ejerce una función realista. Su importancia no radica en la descripción real de una batalla, sino en su contenido alegórico. Que Blanès lo mencione confirma tal interpretación. Al decirle “quisiste ver Waterloo” representa el afán de Fabrice de participar en la historia, y también lo inútil de la voluntad de la actividad humana. Pero se le añade otro hecho importante: además de su participación infructuosa en el campo de batalla, Fabrice es hecho prisionero por el mismo ejército napoleónico y, al ser extranjero, resulta sospechoso de ser un espía, por lo cual es encerrado. Desde el punto de vista del principio de retribución es un acto injusto. Fabrice no ha dañado a nadie, no ha cometido ningún delito, al menos ninguno que merezca treinta y tres días de encierro. No obstante, desde el punto de vista de la teoría del delito moderno, el ejército o cualquier institución política de la sociedad tienen la facultad de fabricar delitos y establecer penas a partir de los intereses o valores que la institución defiende, y no del daño. Así pues,

---

<sup>242</sup> David Hernández de la Fuente comenta lo siguiente sobre los oráculos griegos: “Mito, leyenda e historia confieren a los oráculos un lugar preeminente en la cultura antigua (...) Para empezar, hay que determinar el funcionamiento de la adivinación en los esquemas narración mítica, materia prima de la literatura griega. El oráculo es, en la arcaica narrativa del mito, un elemento imprescindible para hilar la trama y el desenlace con un elemento sobrenatural bien atestiguado y arraigado en el folklore de pueblos variados. El oráculo y el adivino son un viejo motivo del folklore universal que sirve de patrón narrativo, como han demostrado los estudios e índices al uso (Thompson 1955, Garry y El-Shamy, 2005). Y, en efecto, para la literatura antigua, que nos ha transmitido las viejas sagas y leyendas griegas, la adivinación es un recurso de extraordinaria productividad. Los oráculos funcionan como una técnica narrativa de primer orden para la estructura de mitos, con puntos que tocan de cerca al cuento popular y que, igualmente, recogerán los géneros literarios más representativos de la Grecia antigua, como la épica y la tragedia. En primer lugar, el oráculo desempeña la función de motor básico de la motivación, en un esquema de culpa y castigo: al final, lo profetizado se acaba cumpliendo siempre inexorablemente, siguiendo el patrón arcaico de la retribución y del pago de culpas, heredadas de generación en generación. Así se cierra el círculo de la composición narrativa circular (...) En tercer lugar, el oráculo y la reacciones ante él de los diversos personajes del mito conforman grandemente su caracterización literaria: la forma en que actúan ante los oráculos sirve para configurar su carácter y retrato moral. Los oráculos, finalmente, sirven para vertebrar la estructura básica de la narración, ya sea fábula, mito, drama o historia. De esta forma, sólo cuando se toma conciencia del papel crucial de los oráculos y las profecías en la mitología se puede comprender por qué lo calificamos como recurso o motor imprescindible en la ideología de los griegos antiguos (...) Así dan respuesta los oráculos a los héroes, abriendo caminos para sus nuevas hazañas y para su destino de cierto cumplimiento. El oráculo es parte del perfil del héroe antiguo, que casi siempre ignora su destino o su origen noble: el transcurso de su biografía más usual del héroe antiguo, protagonista de la saga mítica, comienza con un oráculo en que se previene su excepcional destino, que suele poner en peligro a los malvados, ya antes de su nacimiento excepcional, muy a menudo por concepción divina; después el niño es abandonado a su suerte y el destino lo pone en manos de unos padres adoptivos que lo crían; destaca en su infancia y educación heroica está marcada por un maestro o por algunas hazañas de juventud; al llegar al momento adecuado, el oráculo lo guía hacia su destino, que suele cumplir involuntariamente” (Hernández, 2008: 11, 82-83, 92).

<sup>243</sup> El hecho de que esta forma literaria utilice una interpretación para comprender un significado permite que la novela tenga varias lecturas, además de que apremie al lector a participar en una lectura más activa. En este sentido, se realiza una lectura que arrojarán un significado particular. Se justifica esta comprensión dado que el mismo escritor dejó señalada esta posibilidad, como una puerta abierta donde cada cual pueda encontrar su propio significado, según las competencias que disponga.



desde la teoría moderna del derecho penal, que Fabrice haya ido a prisión por ser sospechoso de espionaje no constituye un acto injusto.

Esta introducción sirve para deducir que el encierro de Fabrice será un motivo importante durante toda la novela. Blanès le previene de que deberá soportar otra prisión más terrible. Una primera lectura indica que se refiere a la torre Farnese, pero las informaciones sobre este asunto son ambiguas. Hará falta un crimen para salir de ella, le dice Blanès. Efectivamente, cuando Fabrice intenta escapar de prisión ocurren varios intentos de asesinato. Primero a Ranunce IV y luego a Fabio Conti. Blanès pronostica que esos asesinatos no los cometerá Fabrice. Y así es, todos son ordenados por Sanseverina, aunque ninguno llega a culminarse. Blanès aconseja a Fabrice no participar en el crimen aunque esté facultado para hacerlo según las “leyes del honor”; lo que constituye una clara alusión al principio de retribución. Si Fabrice cumple con sus consejos tendrá una vida sin nada que reprocharse y morirá vestido de blanco. El color no es casual en Stendhal, el título de su primera novela contiene dos colores: negro (probablemente en referencia al poder eclesial)<sup>244</sup> y rojo (el valor y el orgullo). El blanco de Fabrice podemos interpretarlo en su significación más común: la pureza. En consecuencia, si Fabrice no participa en el crimen será un hombre puro<sup>245</sup>. De no ser así, los cálculos serán erróneos y tendrá un final tormentoso.

Como puede observarse, la trama expresa un tópico de la literatura clásica griega. Los dioses presentan un destino pero el héroe tiene libertad de elección para seguirlo. Sólo él es el causante de su ruina o su desdicha. Este detalle hace pensar que el encierro al que se refiere Blanès no es únicamente el de la torre Farnèse. Después de Waterloo, Fabrice vive realmente una vida de encierro: debe regresar por segunda vez a la torre Farnèse, el final de su vida transcurre en el convento de Velleja, habita en un apartamento pequeño como una celda, y sus últimos días los pasa en la Cartuja de Parma, otro convento. Es creíble interpretar que toda la existencia de Fabrice constituye un encierro, una prisión. Por ello, Blanès no es capaz de delimitar el tiempo que estará encerrado Fabrice: seis meses, un año, quizás diez, dice el clérigo.

---

<sup>244</sup> El negro no sólo simboliza el poder de la iglesia, también puede referirse a la manera de ejercer el poder en el futuro, donde todo será orden y control: “Moi, pauvre paysan du Jura, se répétait-il sans cesse, moi, condamné à porter toujours ce triste habit noir! Hélas ! vingt ans plus tôt, j'aurais porté l'uniforme comme eux ! Alors un homme comme moi était tué, ou général à trente-six ans (...) Maintenant, il est vrai, avec cet habit noir, à quarante ans, on a cent mille francs d'appointements et le cordon bleu, comme M. l'évêque de Beauvais. Eh bien! se dit-il en riant comme Méphistophélès, j'ai plus d'esprit qu'eux ; je sais choisir l'uniforme de mon siècle. Et il sentit redoubler son ambition et son attachement à l'habit ecclésiastique” (Stendhal, 1830: 1958, 330).

<sup>245</sup> Ya se ha visto cómo Stendhal valora positivamente los principios del cristianismo original en *Le Rouge et le Noir*.

Existen otros datos inciertos. Blanès dice a Fabrice que para salir de la prisión será necesario que muera un inocente, que “usurpa el lugar que por derecho le corresponde”. Le insiste en que este crimen se cometerá una vez abandone la prisión, cree que será en el momento de salir, podría pensarse que en el momento de escapar. Posteriormente refuerza el mensaje diciendo que “habrá algo que yo llamo crimen”. Es como si el narrador hablara de dos tipos de crímenes: el estipulado por las instituciones y aquellos que tienen que ver con el honor, es decir, con el principio de retribución. Si se parte de la hipótesis de que el encierro no se refiere exclusivamente a la torre Farnèse, es válido pensar que el inocente que muere para que Fabrice salga de prisión es su propio hijo, Sandrino, pues el Príncipe es el único que muere cuando sale de la torre Farnèse, pero no lo asesina nadie, al menos no se menciona directamente que se haya cometido un crimen. Si bien el narrador comenta que pudo ser obra de los jacobinos, todo queda en un rumor, en la especulación. También, en todo caso, de haber sido un asesinato, Fabrice no participa de él, tal vez Sanseverina podría estar implicada, pero no Fabrice. De ser así, es decir, que Blanès se refiriera al crimen del Príncipe, Fabrice debiera haber tenido una vida futura en paz, y como se intuye al final, Fabrice se retira a la Cartuja con asuntos pendientes de resolver. Tampoco puede referirse al intento de asesinato de Fabrice Conti, que es salvado en el último momento por su hija Clélia. Así pues, el único crimen que ocurre es el de su hijo Sandrino, que tiene como consecuencia la muerte de su madre, Clélia. Fabrice no comete el crimen directamente, pero sí participa en él: de no haber raptado a su hijo, éste no habría enfermado y no hubiera muerto su madre. De manera que su acción tiene como consecuencia la muerte de dos inocentes, su hijo y su amada.

Llegados a este momento cabe preguntarse por qué, según el padre Blanès, al crimen de Fabrice le justifican las leyes del honor. Nos adentramos en el terreno pantanoso de la moral de Stendhal y, por añadidura, de todos los anti modernos. Por ello se recurre a una interpretación filosófica. Desde la moral de las instituciones cristianas y de las teorías modernas del derecho, Fabrice comete un delito, un asesinato, es el causante de la muerte de su hijo y de su esposa. Perpetra una acción negligente, secuestra a su hijo, por el deseo de tener algo que sustituya el amor de Clélia. Igualmente, para la virtud que defiende el cristianismo se trata de una acción vil, pues no sólo permite que su amante se case con otro hombre sino que, una vez establecida con su nuevo esposo, Fabrice controla emocionalmente a Clélia para que esté con él, e incluso la obliga a permanecer junto a él reclamándole a su hijo. A los ojos de la ley positiva se trata de un rapto, un robo; a los ojos de la religión es una acción vil, despreciable. De este modo, Fabrice es culpable desde cualquiera de las dos perspectivas.

Stendhal ya venía perfilando la figura del antihéroe, de ese cazador cuya única norma son sus deseos, su voluntad. También se había enfatizado la diferencia existente entre Julien y Fabrice. Mientras que el primero demuestra desde el comienzo una voluntad determinada, un propósito definido –ascender socialmente, ser alguien–, Fabrice queda en un estado existencial de ambigüedad a causa de la batalla de Waterloo. En la novela se puede ver constantemente a Fabrice buscando un propósito que le permita llevar una vida como la de Julien. La modernidad, simbolizada en la torre Farnèse, previene que Fabrice se convierta en alguien como el antihéroe de *Le Rouge et le Noir*<sup>246</sup>. La batalla y la Torre lo anulan, lo encierran. La única forma de liberarse es dar rienda suelta a sus deseos, sus instintos, sus pasiones. De ahí que Blanès le transmita que para salir de esa forma de vida –del encierro– es necesario que se cometa un crimen, porque dentro de la modernidad la máxima que rige a los hombres es la contención de las emociones, de las pasiones; la voluntad que se encuentra subordinada a las leyes de la mayoría, del consenso. Así pues, el crimen de Fabrice es querer estar con su amante y su hijo a pesar de que ella haya rehecho su vida con otra persona. Sandrino es la víctima de esa pasión y es él quien usurpa el derecho de Fabrice. Si se tiene en cuenta la cultura clásica griega –que no es extraño en Stendhal, ya se ha visto cómo ha desarrollado este pasaje basado en la mejor tradición helena–, el hijo es símbolo de la continuación del padre, es una sustitución de él<sup>247</sup>. Sandrino es el objeto de amor de Clélia, Fabrice reclama ese lugar que, al ser su amante está en su derecho natural (de fuerza) de exigir, aunque ella esté casada con otro hombre (simboliza la violación al derecho positivo). Pese a todo, su hijo es inocente al no haber cometido ninguna acción contra Fabrice. Blanès le recomienda no ejercer su derecho de fuerza para evitar conflictos frente a los demás hombres, las leyes de la mayoría, y que es además razonable a los ojos de la prudencia. Esta trama sugiere una alusión al cristianismo primitivo, al que Stendhal ya se ha referido con

---

<sup>246</sup> Los teóricos del principio de retribución han sido contrarios a las políticas de prevención del delito. Desde su perspectiva un delito se comete en el momento de su realización y se extingue cuando se cumple el castigo.

<sup>247</sup> La simbolización de la muerte del padre en el mito de Edipo es interpretada por Maurizio Bettini y Giulio Guidorizzi de esta manera: “ Dos hombres recorren el mismo camino procediendo de direcciones opuestas [se refiere a Edipo y a su padre Layo] y quieren pasar por un punto en el que hay espacio solamente para uno. En verdad, uno de ellos podría simplemente apartarse, pero no lo hace. Este motivo responde también a una concreta lógica simbólica: como observa muy acertadamente Jean-Pierre Vernant, Layo y Edipo quieren pasar por el mismo punto y en el mismo momento tanto en sentido propio como figurado, puesto que rechazan la ley natural según la cual las generaciones suceden de manera ordenada entre ellas, primero la vieja y después la nueva, y dado que ellos pretenden pasar juntos por un punto por el cual solamente puede pasar uno, consiguientemente ambos poseerán a la misma mujer, subvirtiendo así lo que la naturaleza prescribe. Es, por supuesto, Layo el que ataca a Edipo. Él quiere pasar primero y se siente con el derecho de hacerlo por muchos motivos: porque es un rey ante un viandante, porque es un hombre de la vieja generación ante un efebo, porque va a caballo con un séquito de sirvientes mientras que el otro va solo, a pie y armado con un simple bastón. En definitiva –aunque ambos no se dan cuenta–, porque él es padre, y el otro el hijo. Layo quiere imponer su orden, Edipo se rebela contra este orden” (Bettini y Guidorizzi, 2008: 124).

beneplácito. Si cumpliera la recomendación de Blanès, Fabrice sería un hombre puro. Pero como no es así y ejerce su voluntad, tiene que asumir como consecuencia la muerte de sus seres queridos. El castigo que recibe es una vida de encierro, de prisión, de no estar en paz consigo mismo.

Stendhal había abordado previamente una situación similar en *Le Rouge et le Noir*. El hijo de la señora de Rênal también enferma y ésta cree que su desgracia se debe a su amor por Julien. La diferencia estriba en que en *Le Rouge et le Noir* la señora de Rênal termina aceptando las convenciones sociales y se separa de Julien, y así su hijo se salva de la muerte. En *La Chartreuse de Parme*, Clélia cede a la voluntad de Fabrice, y tanto su hijo como ella misma mueren. Se puede afirmar que el concepto de libertad en Stendhal se encuentra en armonía con el resto de su ideario: el individuo es quien toma las elecciones de su vida. Stendhal no admite que un tercero, un juez externo, una institución, sea quien dirima sobre la culpabilidad de los actos de las personas. Los individuos son sus propios jueces y los que sentencian su propio castigo: Fabrice acepta continuar viviendo encerrado, Julien admite de buena gana su muerte. Tal visión permite eliminar el concepto de culpabilidad, un pilar fundamental del pensamiento católico y que se transmite al derecho penal moderno, pues al ser un tercero quien decide la culpabilidad de una persona, también queda en poder de él decidir cuándo se extingue la culpabilidad. La doctrina a la que acude Stendhal hace que la culpabilidad se termine con el individuo, ya que al tener conciencia de lo que hace<sup>248</sup>, no necesita de otro para establecer su castigo. Ciertamente, los principios establecidos en la filosofía de la retribución tiene sus detractores, pero no compete aquí analizar sus críticas. Será suficiente con descubrir la posición ideológica de Stendhal, la que se posiciona en contra de la ley de las mayorías, y aboga por el individuo y su libertad.

#### 2.2.5. ¿Esteticismo o escritura política en Stendhal?

Se ha visto cómo Stendhal no se dirige al lector común del siglo XIX. Sus dos novelas transitan entre los paradigmas literarios propios de su tiempo –la focalización del héroe y la disminución del discurso– en un relato donde las peripecias del héroe ya no son tan importantes y ganan protagonismo ciertos dilemas morales como el crimen y el castigo, entre

---

<sup>248</sup> Recuérdese la analogía que Stendhal hace en *Le Rouge et le Noir*. Los hombres en sociedad son como moscas que mueren antes de caer la noche, ¿cómo podrán entender la oscuridad? Mientras que el cazador, el súper hombre, tiene mayor visión, mayor consciencia y, por lo tanto, mayor responsabilidad de los actos que comete.

otros, que el escritor expone sin pretensiones de formular una nueva moral, lo que no impide que los temas desarrollados en los textos no sean polémicos.

La historia de *Le Rouge et le Noir* es el relato de un arribista cuya carrera se ve truncada por una de sus antiguas amantes. La moral que introduce Stendhal será luego desarrollada filosóficamente por Nietzsche y, como se sabe, introducirse aún hoy en la moral ideada por éste es de lo más controversial. Querer encontrarle sentido moral a las novelas de Stendhal es un error. Muchos lectores caerán en los artificios de Stendhal y, al igual que las víctimas de Julien, se ven tentados a querer perdonarlo hasta considerarlo, incluso, un inocente o un mártir, como bien alude uno de los personajes de la novela. Y es que, pensando alegóricamente, es difícil no ver en Julien el nuevo “santo” de la modernidad —el padre de Julien, al igual que el de Jesús, es carpintero—. ¿Y qué decir de *La Chartreuse de Parme*?, ¿no integra acaso una visión profética de la épica y de la tragedia en la modernidad? El hombre tendría que pagar un costo por la modernidad: el de olvidarse de toda búsqueda de trascendencia, ser un hombre liviano sería la divisa de los nuevos tiempos. A pesar de la crítica, la estética de Stendhal no ofrece una respuesta a ese modelo de vida del que reniega. Se ha tendido a resaltar la admiración de Stendhal por la cultura italiana pero este embellecimiento queda lejos de constituir un mundo ideal. El entorno del medioevo italiano retratado en *Chroniques italiennes* bien podría equivaler a lo que hoy se conoce como estados fallidos. Los valores que Stendhal asocia a la cultura italiana son básicamente los principios que rigieron la cultura griega, y que se resumen en la aceptación de lo apolíneo y dionisiaco de la existencia, es decir, en aceptar la vida tal cual es, con el lado más perverso y con el lado más hermoso que proporciona el momento, el instante. Tal y como señala Erich Auerbach, los escritores griegos no sólo aspiraban a retratar a sus dioses y semidioses luchando por hacerse un espacio en la posterioridad, también querían verlos comiendo, tomando vino, es decir, disfrutando de los placeres terrenales<sup>249</sup>.

A pesar de lo interesante de esta propuesta, no deja de ser una reacción a un mundo en el que Stendhal sentía que no tenía cabida. Si se acepta la definición de Roland Barthes de que la escritura política es la literatura del militante, de aquél que cree en una causa y pone su pluma al servicio de ésta, no se puede incluir el caso de Stendhal en esta categoría. No hay causa social en su escritura, pero aún así, no por ello se puede afirmar que sus textos no tengan una causa privada, que sus novelas no sean políticas. Su estilo imita de alguna manera

---

<sup>249</sup> Sobre los poemas homéricos Auerbach dice: “En medio de los combates y las pasiones, las aventuras y los riesgos, nos muestran cacerías y banquetes, palacios y chozas pastoriles, contiendas atléticas y lavatorios, a fin de que observemos a los héroes en su ordinario vivir y de que disfrutemos viéndolos gozar de su sabroso presente, bien arraigado en costumbres, paisajes y quehaceres” (Auerbach, 2011: 19).

al de los *philosophes* de la Ilustración, esos mismos que con sus ideas prepararon el terreno para las convulsiones políticas y sociales del siglo de las revoluciones. Probablemente, de no haber vivido Stendhal las consecuencias de la Revolución y los intentos fallidos de las diversas restauraciones monárquicas, su escritura hubiera sido más definida, es decir, hubiera sido más política en los términos de Barthes, pero al igual que Chateaubriand, Stendhal no podía tener una respuesta clara a los eventos políticos a los que se enfrentaba. De este modo, su estética reacciona frente al mundo que le tocó vivir<sup>250</sup>. Aún así, su discurso trata sobre el poder, el derecho y la ley, también del individuo y la libertad. Sus planteamientos morales tienen que ver con la idea de justicia y de injusticia y, a excepción de sus ensayos musicales, su discurso poco tiene que ver con la estética.

El carácter reaccionario de su discurso, lo polémico de su propuesta moral, indica que su mensaje no es cerrado sino, por el contrario, queda abierto a una respuesta, y hasta cierto punto a la aprobación de otra persona, del lector: ¿cuál es límite de la sociedad para ejercer su poder sobre el individuo?, ¿hasta dónde se debe respetar la libertad de expansión del ser, de la voluntad?, ¿quién establece los presupuestos punitivos para el crimen?, ¿cómo convivir con ese cazador que permanece oculto en el bosque? Stendhal no es un escritor que pretende ser vanguardia ni guía moral de nadie, tiene sus propuestas pero su aceptación o rechazo quedan a disposición del lector. De esta actitud se deriva nuestra creencia de que en su discurso existe un diálogo con un interlocutor<sup>251</sup>. Desde luego, no son las mismas formas de diálogo de los escritores griegos, donde había un personaje visible que encarnaba el auditorio y al que el escritor o el filósofo intentaban convencer. El personaje al que se dirige Stendhal permanece oculto, silencioso. Perelman y Olbrechts-Tyteca contemplan en su tratado de la retórica la posibilidad de un interlocutor oculto:

Cabe añadir que, aun cuando el oyente único, ya sea el oyente activo del diálogo o un oyente silencioso al que el orador se dirige, si se le considere la encarnación de un auditorio, no siempre se trata de un auditorio universal. También –y muy a menudo– puede ser la encarnación de un auditorio particular (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006: 84).

---

<sup>250</sup> Auerbach escribe: “La literatura realista de Stendhal surgió de su desacomodo en el mundo posnapoleónico, de la conciencia de no pertenecer a él ni disponer en él de ningún lugar propio” (Auerbach, 2011: 432).

<sup>251</sup> Sostenemos que en los textos de Stendhal hay diálogo, hay discusión, no debate. Perelman y Olbrechts-Tyteca aclaran la diferencia: “...pues el diálogo, tal y como se entiende aquí, no debe constituir un debate, en el que las convicciones establecidas y opuestas las defienden sus partidarios respectivos, sino una discusión, en la que los interlocutores busquen honestamente y sin ideas preconcebidas la mejor solución a un problema controvertido” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 81).

Ahora bien, esta propuesta plantea el interrogante de cómo saber si ese oyente existe o no, si se encuentra oculto, silencioso, o es, por el contrario, un artificio intelectual para forzar el análisis. Y de existir, si simboliza a un auditorio particular o representa a un auditorio más vasto, más universal. En los textos clásicos helenos en los que existe diálogo, un personaje rebate al filósofo y este juego de preguntas y respuestas sirve de hilo conductor del relato. Como es obvio, Stendhal no reproduce este formato literalmente, pero tal y como mencionamos anteriormente, la polémica de la moralidad introducida por Stendhal obliga a que el lector no sea alguien del común de la gentes, ni de aquella época ni de la actual. El lector de Stendhal no puede permanecer pasivo e indiferente ante lo que le están contando, y debe de alguna manera responder a lo que está leyendo: ¿por qué Julien quiere matar a la señora de Rênal?, ¿por qué la señora de Rênal no lo ve como un asesino, es más, por qué sus dos amantes lo siguen queriendo todavía más?, ¿qué significado tiene el rocambolesco episodio de Fabrice en Waterloo?, ¿por qué Fabrice da a Clélia la autorización para que se case con otro, pudiéndose casar con ella?, ¿por qué una vez liberado de la torre Farnèse Fabrice quiere regresar a ella?, ¿qué significado tiene la misteriosa conversación con el padre Blànès?

En otras palabras, cualquier lector de Stendhal debe esforzarse por encontrar un sentido a sus ficciones, ya que ese entendimiento no se lo va proporcionar de forma directa el narrador. No obstante, el escritor es consciente de la complejidad de su mensaje, y ocasionalmente introduce discursos que explican el porqué de ciertas acciones en sus textos. Los últimos capítulos de *Le Rouge et le Noir* constituyen una aclaración por parte del escritor para que el lector comprenda la naturaleza de ese personaje tan siniestro como es Julien; la larga introducción que precede al relato de *Les Cenci* no sólo es el comentario del escritor acerca de ese extraño héroe que es capaz de violar a su propia hija, sino para decirle al lector por qué alguien como François Cenci es digno de ser protagonista de una novela. Es como si Stendhal se anticipara a la reacción de su lector, se adelantara a decir por qué un arribista como Julien, un inútil políticamente como Fabrice o un padre violador como François Cenci merecen ser tratados con la categoría de héroes. A través de la fuerza y la complejidad de los personajes que Stendhal desarrolla es que se puede entender que existe un oyente que permanece con gesto asombrado y ante el cual el escritor se apresura a justificarse. Dicho de otra manera, es posible detectar que hay un oyente silencioso a través de las aclaraciones, explicaciones, comentarios al que Stendhal recurre en diversas ocasiones cuando se enfrenta a pasajes problemáticos, complejos y que necesitan ser comentados.

En cuanto a si ese oyente representa a un auditorio universal o particular, hay que tener en cuenta que Stendhal no fue sólo un escritor solitario, también fue un marginal –en el sentido literario del concepto–. Publica su primer novela, *Le Rouge et le Noir*, a una edad ya madura –a los cuarenta y siete años, mientras Balzac inicia la publicación de sus *Scènes de la vie privée* (1830) a los treinta y un años<sup>252</sup>– y, como señala Auerbach, defiende valores con un siglo de retraso<sup>253</sup>. A pesar de que no comparte el romanticismo solitario de Rousseau, pues defiende ciertos principios de sensualidad y energía vital, no se siente cómodo con la vida que le rodea. Todavía así, en la mayor parte de sus textos parece tener la certeza de que su obra va ser leída en un futuro, es un escritor consciente del tiempo<sup>254</sup>, de las fuerzas que se encuentran en movimiento al interior de la sociedad. Pese a ello, por la intensidad y el valor que atribuye a sus personajes, por lo polémico de su discurso moral, es difícil pensar que ese oyente representa a un auditorio más vasto. De hecho, el realismo con el que se tiende a etiquetar sus textos no tiene su fuente en el exterior, sino en la existencia propia del escritor<sup>255</sup>, de forma que ese oyente al que dirige sus palabras es una extensión de su particularidad, de su desacomodo social. El oyente de Stendhal parece encarnar la esperanza de encontrar otro igual a él. Así como Italia y España se materializan como idealizaciones que proyectan el descontento con su tierra natal, representan al mismo tiempo el sueño invertido de lo que es Francia, de este modo, su interlocutor del futuro se convierte en el lector que Stendhal no encuentra en el tiempo presente.

Se dice al inicio de capítulo que las emociones son la ventana que permite adentrarse en el discurso de Stendhal y, efectivamente, ese es el punto de conexión con su auditorio, esa es la bandera que indica a quiénes se está dirigiendo. Adviértase que su discurso no parte de hechos, verdades o presunciones comunes que un auditorio universal daría por sentado sin cuestionarse. Stendhal habla de un asesinato, critica categorías como la culpabilidad, la inocencia, el derecho positivo. El escritor no intenta demostrar que Julien es inocente porque no se está dirigiendo a un auditorio universal que ya tendría la convicción de lo que es un

---

<sup>252</sup> Jean-Pierre de Beaumarchais y Daniel Couty, manifiesta que *Le Rouge et le Noir* se publicó en París, en 1830, y *Scènes de la vie privée* (que luego formará parte de *La comédie humaine*) se publicó de 1830 a 1832.

<sup>253</sup> “Su concepción de «espíritu» y «libertad» es todavía la del prerrevolucionario del siglo XVIII, aunque sólo con esfuerzo y espasmódicamente consigue realizarla en su propia persona (...) Tales rasgos lo hacen aparecer como una persona nacida demasiado tarde, que intenta vanamente realizar el modo de vivir de una época pasada” (Auerbach, 2011: 437, 438).

<sup>254</sup> Auerbach resalta esta característica de Stendhal: “La perspectiva temporal está siempre presente en su espíritu, la representación de formas y modos de vida en constante mutación domina sus pensamientos, tanto más cuanto que para él representa una esperanza: ¡en 1880 ó en 1930 encontraré lectores que me comprendan!” (Auerbach, 2011: 433).

<sup>255</sup> Auerbach escribe: “Por eso su realismo, a pesar de que no es el resultado, o lo es en ínfimo grado, de una amorosa comprensión genética de la evolución, es decir, de un criterio historicista, se halla, sin embargo, tan enérgica e íntimamente ligado a su existencia” (Auerbach, 2011: 438).



asesinato (conforme a la ley). Si Stendhal estuviera hablando a un público más extenso se preocuparía por convencer de que Julien no es un sinvergüenza, de que tenía motivos razonables para querer matar a la señora de Rênal, que no actuó de mala fe al casarse con Mathilde. Pero no hay signos que sugieran tal planteamiento. Si Stendhal se dirigiera a un lector más tradicional, Fabrice del Dongo hubiera sido el héroe que todo lector espera que fuera pero, en cambio, retrata a un ser anulado, manipulado, que actúa como cobarde y egoísta. Si Stendhal desarrollara sus novelas conforme a principios morales conservadores, Sanseverina sería mal vista, Mosca como un político corrupto y las *Chroniques italiennes* no tendrían ningún sentido más que el de ilustrar la terrible existencia de los reinos fallidos. Pero lo cierto es que Stendhal no aboga por ellos, no los defiende, lo que pretende es persuadir, seducir al lector, adentrarse en esas complejidades humanas para intentar ver el asesinato, el amor, la vida y la existencia de una forma diferente. Su argumento pretende persuadir, no convencer, porque sabe que parte de un público que ya está predispuesto a no aceptar las convenciones comunes<sup>256</sup>.

La persuasión ha estado siempre vinculada a la acción. También el héroe de Stendhal en la vida real fue un hombre de acción: Napoleón. Sus héroes literarios invitan a actuar, aunque con la diferencia de que el auditorio al que se dirige no es de un tiempo presente sino del futuro<sup>257</sup>. A pesar de que esta llamada a la acción podría hacer pensar que parte de su discurso contiene elementos del género epidíctico<sup>258</sup>, no es del todo exacto. Uno de las características de los discursos epidícticos es la comunión de los valores, en consecuencia, es indispensable que el orador introduzca valores comunes exentos de controversia, y no es el caso de Stendhal. Sus planteamientos morales resultan de difícil comprensión, son polémicos. La llamada a la acción de los textos de Stendhal se desvanece por la particular visión de sus planteamientos, por lo reducido de su auditorio, de ahí que a lo largo de las páginas puede percibirse contrapuntos, claroscuros, a la visión del escritor. Sus héroes no son héroes del

---

<sup>256</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca establecen una diferencia entre persuadir y convencer: “Nosotros, nos proponemos llamar persuasiva a la argumentación que sólo pretende servir a un auditorio particular, y nominar convincente a la que se supone que obtiene la adhesión de todo ente de razón (...) Si la convicción está fundada en la verdad de su objeto y, por consiguiente, es válida para todo ser racional, puede probarse por sí sola, puesto que la persuasión tiene únicamente un alcance individual” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 67, 68).

<sup>257</sup> “La distinción que proponemos entre persuasión y convicción da cuenta, de modo indirecto, del vínculo que a menudo se establece, aunque de forma confusa, entre persuasión y acción, por una parte, y entre convicción e inteligencia, por otra. En efecto, el carácter intemporal de ciertos auditorios explica que los argumentos que le presenta no constituyan en absoluto una llamada a la acción inmediata” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 69).

<sup>258</sup> El género epidíctico tiene como objetivo el reconocimiento y la defensa de determinados valores, y pretende crear una mayor intensidad entre el orador y su interlocutor. El epidíctico está a mitad de camino entre el llamado a la acción y la acción misma, entre la especulación y la acción eficaz. Ver Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 96-97, 99.

todo, no sólo en términos actanciales, sino que en un determinado momento también pasan a ser antihéroes: ¿Es Julien Sorel un hombre sin escrúpulos o es una víctima del sistema político que se esfuerza por dejar de serlo?, ¿es un mártir o un asesino?, ¿es la señora de Rênal una mujer cobarde incapaz de amar a Julien debido al poder de las convenciones sociales o es una mujer responsable con su familia que no desespera frente a una pasión tardía?, ¿es amor o es pasión lo que siente por Julien?, ¿es Fabrice un joven en busca de sentido o es tan sólo alguien incapaz de amar, infalible en la destrucción de los sentimientos de aquellos que le quieren?, ¿es víctima o verdugo?, y ¿es Gina de Dongo una mujer insana, atrapada en la locura del amor de un adolescente o es la belleza griega que admira al narrador? Éstas son algunas de las preguntas que surgen en cada página de las historias de Stendhal, porque cada personaje de sus novelas está saturado de complejidades. De manera que más que un debate entre el escritor y su interlocutor, lo que hay es una discusión donde, como señalan Perelman y Olbrechts-Tyteca, “los interlocutores buscan honestamente y sin ideas preconcebidas la mejor solución a un problema controvertido” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 81)<sup>259</sup>.

Un lector contemporáneo y común podría pensar que el discurso de Stendhal habla sobre lo bello. La intensidad de las emociones en sus diálogos –propio de las narraciones de la época– y el uso tan frecuente del motivo amoroso en sus narraciones podría ser la causa de este malentendido. La etiqueta de romántico con la que laxamente se tiende a asociar a Stendhal puede hacer creer que se está ante un discurso estético. Pero no es así. El discurso de Stendhal versa sobre lo justo y lo injusto, y su contenido es altamente político. El mensaje que se trasluce en ese discurso es controversial –en términos políticos– para cualquier orden social, ya sea de aquella época o de la actual. Posiblemente, si se hubiera que buscar un concepto con el que identificar el discurso del escritor quizás fuera la palabra amor, y eso daría pie para creer que su propuesta estética es frívola, incluso inofensiva. Pero el amor en Stendhal es sólo un pretexto para cuestionar otras esferas de la vida social. Años después, Yukio Mishima adoptará la misma estrategia que Stendhal y se valdrá de una historia de amor simple entre dos adolescentes –*Nieve de primavera* (1966)– para desplegar su discurso en contra de la modernidad. Ambos escritores consideraron que el bastión desde donde comenzar la resistencia a la vida moderna es el amor, pero éste sólo es el primer parapeto que lleva a otras cuestiones más políticas y filosóficas, como son el individuo, la libertad y el derecho.

---

<sup>259</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca afirman que en el discurso ante un sólo oyente, tal y como aquí se plantea que es la naturaleza del discurso en Stendhal, la adhesión del interlocutor no se da gracias a la superioridad dialéctica del orador, sino que se ha dejado persuadir por la evidencia de la verdad; y esto es así porque el diálogo no es debate sino una discusión. Ver Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 81.

## 2.2.6. Estructura y fundamentos de los valores en el discurso de Stendhal

Los héroes de Stendhal presentan un factor común: son diferentes al resto de las personas. Julien tiene rasgos físicos particulares y no es alguien que pueda ser explicado por su contexto. Si se parte de la premisa de que el entorno define al individuo, Julien sería una imposibilidad de la existencia. Es el menor de una familia de campesinos destinado a heredar el oficio de su padre, empero, tiene ambiciones que no se corresponden con el medio rural del que proviene. Lo mismo podría decirse de Fabrice, un hijo sin posibilidad de heredar la posición social y política de su padre y del que se sospecha fue concebido por su madre en un encuentro puntual con un militar francés, es decir, Fabrice es un bastardo para la época. El escritor justifica la particularidad de sus héroes atribuyéndoles padres espirituales, como el cirujano médico en Julien, y Robert en el caso de Fabrice. Pero ésta no es una explicación del todo satisfactoria, es sólo una herramienta que sirve para la construcción del personaje en la ficción. La única explicación a la diferencia entre Julien y Fabrice reside en su voluntad. Pero, ¿de dónde nace?, ¿de dónde surge ese deseo de ser diferentes?, ¿cuál es la fuente de sus ambiciones? El origen de la voluntad puede ser simple, pero no por ello debe subestimarse; surge de las experiencias concretas de cada individuo, de los hechos puntuales que marcan a la persona. No es una relación mecánica entre sociedad e individuo, más bien proviene de pequeños eventos que sin razón especial marcan al ser. A Julien le impactan las conversaciones que sostiene con el cirujano y la observación cuando era niño de los dragones del sexto regimiento del ejército napoleónico que regresa de Italia. A Fabrice le impresionan su estancia con Gina y, de forma particular, una visión en el lago de Como donde observa una barca y un águila en el cielo, y que el protagonista asocia con Napoleón. Que la motivación del sujeto en la vida sea racional, esté justificado o sea absurdo carece de importancia; lo fundamental es que en un determinado momento el protagonista decide emprender algo y, a partir de eso, construye un propósito en su vida. El sentido de su existencia se construye alrededor de la voluntad de llevar a cabo tal propósito, de forma que la justificación de su existencia no está dada por el entorno sino que es él, en su fuero interno, el que crea su propio sentido de la vida. Y es en este momento cuando se puede hablarse de individuos y no de masas, pues es la voluntad lo que permite la concreción de la individualidad, y ésta se desarrolla por medio de la primera. He ahí la diferencia entre los personajes de Fabrice y Julien. La voluntad de Julien es más potente que la de Fabrice, aunque no significa que éste carezca de ella. En *Le Rouge et le Noir* puede verse cómo se despliega la individualidad de

Julien, en *La Chartreuse de Parme* es la contención de esa individualidad lo que está en juego, es la voluntad de Fabrice la que se ve disminuida. Según la estética de Stendhal el hombre existe en la medida en que tiene un propósito.

Además del valor de la individualidad, Stendhal también aborda el amor, el derecho y la libertad. Es razonable que reflexione sobre el amor, concretamente desde la inquietud que surge a partir de la individualidad: ¿cómo debería darse el contacto entre dos seres cuya fuerza y existencia tienen sus raíces en su mismidad? El amor para Stendhal tiene tres dimensiones, de las cuales una es, a su juicio, la adecuada: aquélla que emana de la imaginación. Stendhal mantiene la coherencia con su visión del individuo, pues la imaginación procede de lo más profundo del ser. Es la fuerza, la voluntad del ser humano la que determina que lo real se adecue a la idea que se tiene de la realidad. Es una manera de fusionar la idea con la materia y de no permitir que ésta triunfe sobre la primera, es decir, es una apuesta por el hombre. La segunda dimensión con la que Stendhal vincula al amor es la del poder que se expresa en las convenciones sociales. Digamos que ésta constituiría la contraparte del primer tipo de amor, si las emociones que se subordinan a la imaginación permiten la realización del individuo, lo que lo disminuye es cuando éste se somete a las convenciones sociales. Esto significa que la sociedad ha triunfado sobre el individuo y, por lo tanto, ha dejado de existir como tal para convertirse en masa, perdiendo así su existencia. La tercera dimensión con la que Stendhal vincula al amor es una especie de narcisismo. En este caso, las emociones del individuo no se ven subordinadas a las convenciones sociales, sino que siguen fiel a su imaginación, pero mientras que en el primer tipo de amor hay una comunión –cristalización le llama Stendhal– entre dos personas, en este caso la imagen de las emociones impide que se de ese contacto, es el triunfo absoluto de la imaginación que evita que dos seres puedan establecer comunicación. Es como si Stendhal planteará un equilibrio en la comunicación de las emociones: lo ideal es una comunión entre el ser de uno mismo y el ser de los demás, pero si hay un predominio, ya sea de las convenciones sociales o de mismidad del ser, la incomunicación está asegurada<sup>260</sup>.

El derecho es otro valor presente en la estética de Stendhal. La relación entre los hombres está dominada por la fuerza, la violencia y el poder, y el derecho tiene la función de normar esa fuerza. Pero el hecho de que haya normas, leyes, no significa que se erradique la

---

<sup>260</sup> Esta idea es equivalente a lo que Kierkegaard en su lenguaje existencial llama demoníaco a la pérdida de la capacidad de comunicarse con los demás, el ensimismamiento. El filósofo Darío González escribe sobre este concepto de Kierkegaard: “Demoníaco: Forma de la existencia que se cierra a la comunicación por ver en ésta la posibilidad de su salvación o de la reintegración de una libertad perdida. Kierkegaard considera inicialmente este fenómeno en el plano estético, en el cual califica la fuerza del erotismo en la medida que éste puede renunciar al recurso de la palabra y a la reflexión que ésta hace posible” (González, 2010: CXIX).

violencia, simplemente se controla, un control que se ejerce con igual violencia con la que se intenta violentarlas. De tal suerte que el poder es parte natural de las relaciones sociales, y el derecho es la expresión objetivada de la fuerza, que no deja de ser violencia y coacción. El asunto de fondo que plantea el pensamiento de Stendhal tiene que ver con quién tiene el derecho de ejercer el monopolio de la violencia. La modernidad otorgó esa facultad a los Estados como representantes de una colectividad, pero el término colectividad es difuso. En la medida en que los Estados modernos occidentales se hacían más poderosos –tenían más existencia propia– el individuo perdía la suya. En resumen, a más Estado menos individuo.

El valor absoluto que trata Stendhal es el poder, el valor concreto que lo desarrolla es el derecho. ¿Qué derecho es más justo en las relaciones de poder entre individuo y sociedad? Stendhal no propone una solución, pero sí aclara que la existencia de los Estados modernos, como representantes de una colectividad cuyas categorías para su creación son endeble, amenaza la existencia del individuo. Lo que plantea es polémico. La controversia se visualiza mejor en el fragmento fabulado del cazador que Stendhal presenta al final de *Le Rouge et le Noir*. Es la respuesta que ofrece a aquéllos que quieren justiciar el intento de asesinato de Julien. Un cazador persigue a una presa y le dispara con una escopeta. La presa cae y el cazador se apresura a recogerla. En el camino tropieza con un hormiguero y lo destruye. Ni siquiera la filósofa más hábil de las hormigas entendería el motivo por el que ese gigante ha irrumpido en su hogar, nos dice el escritor: “Les plus philosophes parmi les fourmis ne pourront jamais comprendre ce corps noir, immense, effroyable (...)” (Stendhal, 1830: 1958, 504). De forma brillante, Stendhal establece dos categorías de existencia: el cazador, por una parte, y los demás, los otros, por otra. Si el cazador representa a Julien, al individuo, podría decirse que este personaje es la analogía de un asesino, y el hormiguero y la presa equivaldrían a la sociedad. Ahora bien, ¿cómo juzgar al cazador que ha destruido la vivienda de las hormigas?, ¿cómo juzgar al asesino que de vez en cuando aparece en el orden social?, ¿cómo aplicarles la ley?

Stendhal no está juzgando el asesinato como tal. Está diciendo que éste es connatural a la vida, que forma parte de las relaciones de fuerza, de poder, de ahí que la fábula comience con el cazador disparando a su presa, como si de una escena habitual se tratara. El conflicto reside cuando surge el Estado. El cazador no puede coexistir dentro de la vida organizada, él y el Estado están condenados a luchar entre sí debido a sus distintas naturalezas. Ante el Estado, el cazador sólo puede responder de una manera: destruyéndolo. Así es la muerte, así es la vida, dice el escritor a manera de sentencia: “Ainsi la mort, la vie, l'éternité (...)” (Stendhal, 1830: 1958, 504).

Si el lector quedase aún insatisfecho por esta explicación, Stendhal vuelve insistir representando en insectos a aquéllos que gustan de vivir en sociedad. Pero, al mismo tiempo, introduce una diferencia: el tiempo. Si el asesinato forma parte de la vida y ésta es intemporal (*Ainsi la mort, la vie, l'éternité*), ¿cómo puede comprenderla alguien que vive un tiempo limitado? Stendhal representa como moscas a los que viven en sociedad: en los días de verano, una mosca nace a las nueve de la mañana y muere a la cinco de la tarde, ¿cómo puede esa mosca comprender el significado de la palabra noche?<sup>261</sup> El escritor está atacando el orden positivo y natural de la sociedad organizada. El derecho positivo, la ley, tiene sus raíces en las circunstancias, en el tiempo presente. Cuando surge un problema en la sociedad la ley acude para intentar resolverlo, de forma que el derecho positivo se encuentra en una carrera contra el tiempo, tiene que estar al día para ser efectivo. Por otra parte, Stendhal también ataca el orden natural al representar en insectos a los miembros de la sociedad, ya que su existencia se encuentra supeditada en función del tiempo (el verano), y carecen del deseo de trascender. Efectivamente, si las normas que rigen sus vidas y que organizan sus existencias son leyes temporales, ¿cómo podrían comprender algo que es intemporal?

En definitiva, Stendhal quiere transmitir que tanto el asesinato como su protagonista están más allá de la comprensión de la sociedad, puesto que son de naturalezas diferentes y, por tanto, no hay manera de juzgarlo, pues la sociedad utiliza leyes que parte del supuesto de que la población es homogénea, de que todos los individuos son iguales. Stendhal plantea el problema de la coexistencia entre el Estado y el individuo. El valor absoluto que rige la existencia es el poder y éste ha sido monopolizado por el Estado a través de normas, leyes, costumbres, que la sociedad organizada denomina derecho. Pero, ¿qué derecho podría respetar la existencia del individuo y sociedad al mismo tiempo? De esa interrogante surge otra inquietud: ¿cuál es la situación en la que se encuentra la libertad? Stendhal no parece creer que deban existir instituciones públicas encargadas de monopolizar el poder, al menos de forma absoluta; muy en sintonía con la teología protestante, plantea que es el individuo, su conciencia, la que debe dirimir el uso del poder. Así pues, la responsabilidad y el uso que conlleva la libertad conciernen únicamente al individuo. Como se ha señalado anteriormente, uno de los pilares del catolicismo romano –que luego heredarían las instituciones occidentales– se basa en la idea de la culpabilidad. Gracias a este sentimiento existe una autoridad ajena al individuo que tiene la potestad de eximir la culpa a aquél que comete una infracción. Es la misma lógica asociada al derecho penal moderno, cuya potestad recae en los

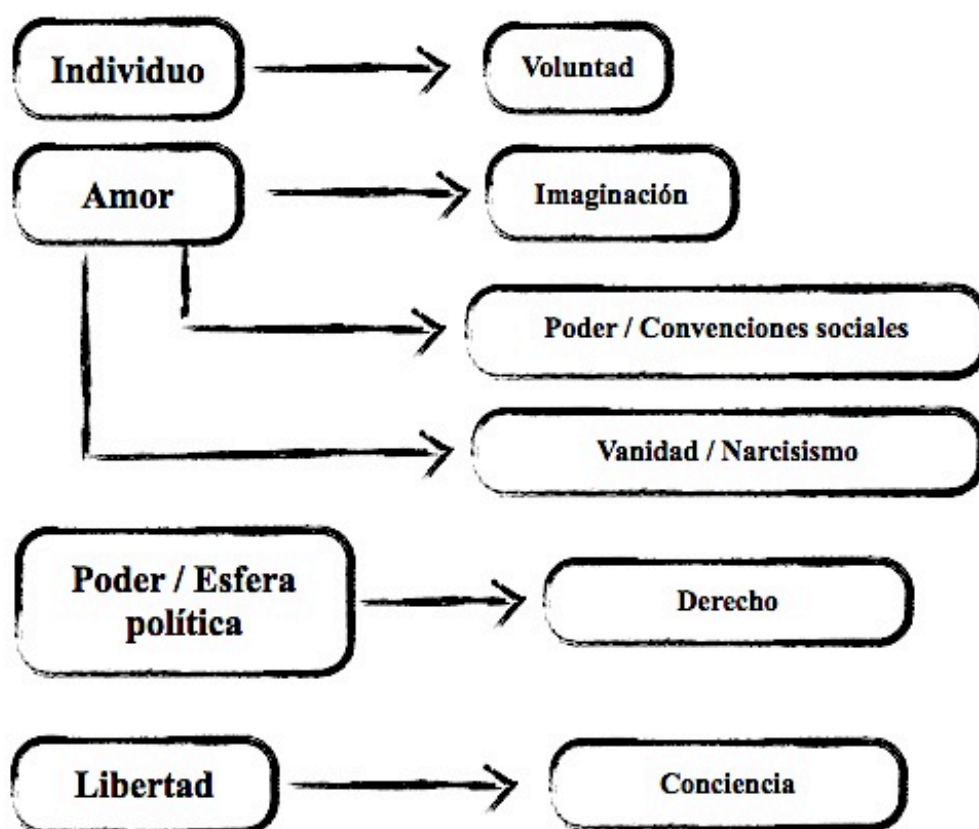
---

<sup>261</sup> “Une mouche éphémère naît à neuf heures du matin dans les grands jours d'été, pour mourir à cinq heures du soir; comment comprendrait-elle le mot nuit?” (Stendhal, 1830: 1958, 505).

tribunales de justicia. Cuando Stendhal deposita en el individuo la capacidad de decidir si sus actos son o no éticos le está otorgando el poder de decidir su propio castigo, por lo que un ente externo que imparta justicia se hace innecesario. De este modo, Stendhal ataca el derecho que no emana de la naturaleza del ser humano, sino de algo externo a él.

El siguiente esquema representa los valores absolutos de los que se vale la argumentación de Stendhal, así como los valores que los concretizan. El valor del individuo se define a través de la voluntad; el amor se divide en tres valores: la imaginación, el poder (manifestado a través de las convenciones sociales) y la vanidad; el poder en la esfera política o institucional se concretiza en el derecho; y la libertad se precisa a través de la conciencia.

Esquema 52. Valores de los que se vale la argumentación de Stendhal



#### a) Relación entre individuo y voluntad

En la primera aparición de Julien, llama la atención el contraste entre éste y sus hermanos. Mientras los hermanos son grandes, trabajan con hachas, cortan pinos y siguen las órdenes de su padre, Julien se encuentra sentado en una viga del techo realizando una actividad de lo más ociosa: leer, y que será el germen para el desarrollar su voluntad. Stendhal resalta el carácter único de su héroe en contraposición con el vulgo. Su padre y sus hermanos pertenecen a las mayorías, son fuertes, hacendosos, obedientes a las tradiciones. El narrador no se molesta en que el lector conozca la descripción física de la familia de Julien, pero brinda un relato detallado de su fisonomía. Una fisonomía marcada por los contrastes, la de un adolescente de rasgos irregulares pero delicados. Lo delicado es lo fino, no es lo irregular, sin embargo, Stendhal quiere atribuirle el calificativo de bello a lo que es particular, único, acudiendo a un comentario exagerado. De todas las fisonomías humanas no hay una que sea más sorprendente que la de Julien: “Parmi les innombrables variétés de la physionomie humaine, il n'en est peut-être point qui se soit distinguée par une spécialité plus saisissante” (Stendhal, 1830: 1958, 24). Stendhal se esfuerza en resaltar y engrandecer la unicidad de su personaje pero, sobre todo, su belleza, que no se basa en los trazos comunes, en la armonía sino, por el contrario, en la irregularidad, en la contradicción. Al mismo tiempo que la particularidad en Julien lo convierte en un ser marginal e invisible socialmente<sup>262</sup>, su extrañeza constituye el origen de su marcado sentido existencial y es lo que le permite desarrollar su voluntad. Cuando su amigo Fouqué le ofrece un trabajo común, una vida ordinaria, él lo rechaza porque desea hacerse de un nombre:

Quand j'aurai gagné obscurément quelque argent en courant ces ventes de bois et méritant la faveur de quelques fripons subalternes, qui me dit que j'aurai encore le feu sacré avec lequel on se fait un nom? (Stendhal, 1830: 1958, 81).

Fabrice también comparte estos mismos atributos. Hijo natural nacido en el momento en que los franceses abandonan Lombardía, es descrito a través de los ojos de Gina de esta manera:

Elle le trouva singulier, spirituel, fort sérieux, mais joli garçon, et ne déparant point trop le salon d'une femme à la mode; du reste, ignorant à plaisir, et sachant à peine écrire (Stendhal, 1839: 1972, 32).

---

<sup>262</sup> Es su extrañeza lo que provoca un rechazo en los demás: “Objet des mépris de tous à la maison (...) Méprisé de tout le monde, comme un être faible (...)” (Stendhal, 1830: 1958, 24). Julien terminará aprendiendo que la diferencia engendra odio: “(...) différence engendre haine” (Stendhal, 1830: 1958, 7).



Fabrice no presenta los contrastes físicos de Julien, pero el escritor enfatiza los rasgos singulares de espiritual y serio<sup>263</sup>. También dice que es ignorante, apenas sabe escribir y tiene un carácter apasionado, cualidad mal vista por los demás. El conde Mosca dirá que el atributo más apreciado de un joven es carecer de entusiasmo, todo un reto en un espíritu serio y apasionado como el de Fabrice.

Por lo tanto, se tiene a dos héroes en los que el narrador enfatiza su diferencia con el entorno, con lo común. Estas diferencias los harán atractivos a los ojos de Gina y de la señora de Rênal, también de Mathilde y de Clélia. A su vez, ellas serán especiales por haber sido las únicas capaces de advertir la belleza particular de los protagonistas, lo que también les confiere unicidad. Stendhal describe lo ordinario de forma negativa, cualidad que en el imaginario del escritor se reserva a las mayorías. Un ejemplo lo encontramos en la burlona descripción de los pobladores del Franco-Condado, incluso París es presentada de forma irónica por el narrador, mofándose de sus salones, que sólo constituyen un remedo de lo que fueron alguna vez.

En términos generales, las mayorías y los convencionalismos significan autoridad e inmovilidad en Stendhal. El marqués del Dongo, padre putativo de Fabrice, es asociado con la inacción. Lo nuevo, lo original, pretende convertirse en la norma en un futuro, pero antes es necesario remover todo lo antiguo. Por ello, cuando Stendhal utiliza lo novedoso en la argumentación, evoca ese deseo de cambio, sin importar que ese cambio no llegue en el momento. Los héroes de Stendhal tienen ese aroma de finitud, de realizar hazañas imposibles que no volverán a verse jamás; como señalan Perelman y Olbrechts-Tyteca, lo que confiere valor a este tipo de argumentación es esa incapacidad de volverse a ver<sup>264</sup>. Sus peculiares presencias físicas y psíquicas son signos que anuncian la grandeza de sus gestas, aunque se vean imposibles de llevar a cabo, como en el caso de *La Chartreuse de Parme*, o imposibles de comprender, como en el de *Le Rouge et le Noir*. Son pocos los capaces de entender e interpretar tales señales, se trata de un auditorio extremadamente particular. Así pues, la premisa argumental que posibilita el vínculo entre el individuo (que en la estética stendhaliana bien podría ser lo irregular) y la voluntad (es decir, la proeza, el ánimo de realizar un hecho, de concretarse) está unida por los lugares de cualidad.

---

<sup>263</sup> Recuérdese que en *Le Rouge et le Noir* Stendhal había planteado que para vivir en un mundo moderno era preciso ser liviano e intrascendente. Por ello, cuando dice que Fabrice es espiritual y serio se refiere a una característica impropia y particular, sobre todo en un miembro de la nobleza de la época.

<sup>264</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 158.

## b) Relación entre el amor, la imaginación, el poder (las convenciones sociales) y la vanidad (narcisismo)

### b.1. Amor e imaginación

Tal y como se ha afirmado, el amor que Stendhal valora positivamente es aquel que logra fusionarse –cristalizarse– entre la idea del objeto amoroso que el sujeto tiene y el objeto de amor. Para lograrlo, utiliza un argumento de cualidad que implica que la persona que ama debe subordinar la realidad a su propia idea, es la idealización de las emociones o del amor. Stendhal valora la fuerza, el poder, la capacidad que tiene el individuo de hacer que esa idea particular se vuelva realidad, no obstante, utiliza un argumento de cualidad porque la razón por la que una persona decide amar a otra sigue siendo la idea que ella elabora sobre el objeto amoroso, idea que tiene que ver con los rasgos subjetivos sobre ese objeto que el sujeto atribuye gracias a su imaginación. La señora de Rênal se enamora de Julien por sus rasgos diferentes al resto de hombres que viven en su pueblo. Mathilde lo encuentra atractivo porque ve en él la encarnación de antiguas glorias militares. La idea del amor de Julien es lograr el reconocimiento, ser amado para él es ser reconocido existencial y socialmente. Gina ve en Fabrice la condensación de la vitalidad, ama su deseo de trascender. Clélia se enamora de Fabrice por su pasión. Y Fabrice, al igual que Julien, aspira a ser visto como un gran héroe-militar. Como se puede ver, cada cual tiene su propia idea del amor. Que ese amor se frustre o no, que llegue a realizarse o que quede estancado, depende del talento, de la fuerza de sus protagonistas al imponer su propia idea del amor. Julien termina casi frustrado por no lograr el reconocimiento de sus dos amantes. La señora de Rênal nunca ve nada en él más allá del exótico campesino y Mathilde no puede entender al hombre que se encuentra prisionero, atribulado por su propia conciencia. Julien terminará idealizando a la señora de Rênal después de intentar asesinarla, lo que constituye un argumento a favor de la idealización del amor, de las emociones, de aquel sentimiento que no se concreta y se concibe únicamente en el sujeto, en su idea. De forma que Stendhal utiliza un lugar de cualidad porque idealiza el amor a partir del valor de la diferencia, de la idea que cada ser tiene acerca del amor.

### b.2. Amor y poder (convenciones sociales)

Cuando Stendhal relaciona el amor con las convenciones sociales, con el poder que éste ejerce sobre las emociones de las personas, utiliza argumentos de cantidad, es decir, prima la eficiencia sobre lo ineficaz, lo normal sobre lo inusual. Se puede observar en el caso

de la señora de Rênal y Gina del Dongo. Ambas poseen un agudo sentido de la realidad, tanto la señora de Rênal como Gina tienen la capacidad de valorar a sus respectivos amantes, pero las normas sociales son más importantes que sus emociones. La señora de Rênal no se atreve a dejar a su familia a causa de las presiones sociales del pueblo. La variedad de emociones es mayor en el caso de Gina, aunque su naturaleza extraordinaria es gracias a esa diversidad de sentimientos. Sanseverina es capaz de percibir el mundo de la misma forma en lo hace su sobrino, es ella quien lo alecciona en muchos aspectos<sup>265</sup>, incluso se puede inferir que ella lo alienta a que se marche al encuentro de Napoleón. Cuando Fabrice anuncia su partida, siente alegría y angustia, quiere que se vaya, sin embargo, al mismo tiempo, tiene miedo de que algo le suceda. Sanseverina reconoce que Napoleón no puede tener éxito, “Quant au succès de Napoléon, il est impossible, mon pauvre ami; nos messieurs sauront bien le faire périr” (Stendhal, 1839: 1972, 48), pero admira su gesta y autoriza a que su sobrino parta en su búsqueda: “(...) la France n'était plus rien depuis son départ” (Stendhal, 1839: 1972, 48)<sup>266</sup>. La dualidad de Gina puede percibirse con facilidad. Está fascinada con la particularidad de Napoleón, con sus hazañas, con su voluntad, con el individuo, aunque admite que no hay posibilidad de éxito en la empresa; serán las personas, la masa, la que conseguirán ganar. Es interesante observar el predominio del argumento de cantidad sobre el de cualidad. La capacidad de Gina de mantenerse consciente de que la realidad material triunfa sobre la espiritual, de que lo fácil se impone a lo difícil, le permite entender que la política es un juego, un simple espectáculo; así se lo aconseja a Fabrice cuando le induce a que opte por una carrera en la iglesia:

Crois ou ne crois pas à ce qu'on t'enseignera, mais ne fais jamais aucune objection. Figure-toi qu'on t'enseigne les règles du jeu de whist; est-ce que tu ferais des objections aux règles du whist? (Stendhal, 1839: 1972, 152).

A lo largo de la novela, Gina trata de conducirlo por ese sentido pragmático y en cierta forma es gracias a ella que Fabrice se mantiene con vida.

El personaje que mejor encarna la argumentación en favor de la cantidad es Mosca, quien representa el arte de adaptarse a las circunstancias con el fin de sobrevivir. Cuando

---

<sup>265</sup> Cuando caminan por el lago Como, la manera en que aconseja a Fabrice parece una relación entre maestro y alumno: “La vie s'enfuit, ne te montre donc point si difficile envers le bonheur qui se présente, hâte-toi de jouir” (Stendhal, 1839: 1972, 45).

<sup>266</sup> El narrador, después de exponer las razones de por qué Gina deja ir a Fabrice, se mofa de los motivos por los cuales Fabrice desea ir a Waterloo, como si no fueran importantes, después de todo, sin las palabras de Gina, Fabrice no se hubiera animado a marcharse: “Il expliquait avec effusion à cette amie si chère toutes les raisons qui le déterminaient, et que nous prenons la liberté de trouver bien plaisantes” (Stendhal, 1839: 1972, 48).

Mosca orienta a Fabrice sobre cómo comportarse al interior de la curia, puede evidenciarse la prevalencia del argumento de cantidad. Los Sanchos Panza siempre triunfarán sobre los Quijotes, le dice al joven Fabrice: “De tous temps les vils Sancho Pança l'emporteront à la longue sur les sublimes don Quichotte” (Stendhal, 1839: 1972, 212). También induce a Fabrice a que se comporte como un ser mediocre, que evite hacer cosas extraordinarias, porque de esa forma tendrá el éxito asegurado:

Si vous voulez consentir à ne rien faire d'extraordinaire, je ne doute pas que vous ne soyez un évêque très respecté, si ce n'est très respectable. Toutefois, ma remarque subsiste (Stendhal, 1839: 1972, 212).

En el amor, a pesar de sus sentimientos hacia Gina, no tiene ningún reparo en que ésta se case con el duque de Sanseverina, es más, es el propio Mosca quien le hace la propuesta. Cuando advierte que Gina está enamorada de Fabrice tiene el temple para comportarse según la situación, no se desespera ni hace ninguna locura. Al final de la novela, Mosca se casa con Gina, pero así como Stendhal cuestiona el éxito de Gina, objeta la hazaña de Mosca al retratarlo como un ser de triste existencia. De esta manera parece que Stendhal quiere transmitir que si se quiere tener éxito en la vida es necesario comportarse con sentido práctico, con sentido común. La premisa argumental que vincula el poder con las emociones es un lugar de cantidad, pero si se desea triunfar en otra vida, es decir, obtener una victoria intemporal, que trascienda –la gloria, en el vocabulario de la estética de Stendhal–, es necesario ser fiel a nuestra propia idea, es decir, es un argumento de cualidad.

### b.3. Amor y vanidad (narcisismo)

El límite que se establece entre el amor y la vanidad es frágil. La diferencia estriba en que en el amor ideal se da una “cristalización” entre individuos, algo que carece el amor-vanidad. En el fondo, el amor-vanidad está relacionado con las convenciones sociales; es la sociedad la que establece los patrones de conducta que llegan a influir en la manera en que el hombre siente. Stendhal critica las emociones que pierden autenticidad por subordinarse a ese imaginario. En el amor-vanidad el individuo no crea su propio objeto amoroso, es fabricado por la misma sociedad y el sujeto se convierte en un ser pasivo. Es entonces cuando se sucumbe a los arquetipos que la sociedad impone. La misma literatura puede proveer esos tópicos. Por ejemplo, Stendhal se burla de la vida en París, de los modelos amorosos, de las emociones que vienen dadas por las novelas que la gente lee. Por ello, la relación entre Julien y la señora de Rênal no sería original en París:

A Paris, la position de Julien envers Mme de Rênal eût été bien vite simplifiée; mais à Paris, l'amour est fils des romans. Le jeune précepteur et sa timide maîtresse auraient retrouvé dans trois ou quatre romans, et jusque dans les couplets du Gymnase, l'éclaircissement de leur position. Les romans leur auraient tracé le rôle à jouer, montré le modèle à imiter; et ce modèle, tôt ou tard, et quoique sans nul plaisir, et peut-être en rechignant, la vanité eût forcé Julien à le suivre (Stendhal, 1830: 1958, 44).

Como puede verse, la literatura impone formas de sentir, pues forma parte de ese poder cultural que se impone en la sociedad. Nosotros asociamos ese amor con el narcisismo porque a la larga el sujeto nunca logra mirar, observar o salir de su propia proyección, a diferencia del amor ideal que sí tiene una mirada hacia el otro –Julien logra observar el ser de Mathilde y de la señora de Rênal–; mientras que en el amor-vanidad el sujeto queda enamorado de su propia imagen. Se puede ver en el caso de Mathilde, en cómo construye su amor hacia Julien en función de su imaginación y en el que nunca se extralimita de ese ideario soñado. Cuando Julien está prisionero, Mathilde sigue comparándolo con sus héroes políticos, es incapaz de establecer una conexión con él; mientras están en la celda lo compara con Boniface de La Mole, uno de sus modelos a seguir:

Elle examinait son amant, qu'elle trouva bien au-dessus de ce qu'elle s'était imaginé. Boniface de La Mole lui semblait ressuscité, mais plus héroïque (Stendhal, 1830: 1958, 468).

Mathilde piensa morir con él, pero con el único propósito de que se hable de ella en los salones parisinos. Julien se da cuenta de que Mathilde no lo ve como es él realmente, que no lo ha comprendido, que sus proyectos son diferentes y que las emociones de ella se subordinan al imaginario de la sociedad. Julien la califica con el adjetivo de *changeante*; el narrador explica que de esta característica a la de *mauvaise tête* no hay mucha diferencia:

Enfin, il découvrit que les projets de Mlle de La Mole variaient souvent, et, à son grand soulagement, trouva un mot pour blâmer ce caractère si fatigant pour lui: elle était changeante. De cette épithète à celle de mauvaise tête, le plus grand anathème en province, il n'y a qu'un pas (Stendhal, 1830: 1958, 474).

*Changeante* es un adjetivo que puede significar variable (*variable*), incierto (*incertain*) o inestable (*instable*), y *mauvaise* denota, en su primera acepción, que presenta un defecto, una imperfección esencial, que tiene un valor endeble o insignificante<sup>267</sup>. Con esto Stendhal quiere decir que Mathilde representa los valores que ensalzan las sociedades, valores que son

---

<sup>267</sup> “Mauvaise: Qui présente un défaut, une imperfection essentielle; qui a une valeur faible ou nulle (dans le domaine utilitaire, esthétique ou logique) (...) Changeante: Qui peut changer, se modifier souvent. Variable; incertain, instable” (Le Robert Micro, 2006: 817, 203).

efímeros, puesto que cambia constantemente, razón por la cual es imperfecta –de ahí la relación entre variable (*changeante*) e imperfecto (*mauvaise*)–. Mathilde somete su amor a esos héroes que la sociedad construye, que el discurso del poder fabrica. La premisa argumental sería de cantidad, en cuanto que los idearios amorosos proveídos por las novelas son arquetipos que siguen las mayorías. Por el contrario, Stendhal valora más lo original. El amor ideal no reside para él en el énfasis que se da a los prototipos en una relación: un mozo y su patrona, una tía y un sobrino, un padre y su hija, sino en el recorrido que esas emociones siguen, en cómo se va construyendo el objeto amoroso hasta llegar a dominarlo, como si lo original fuera el camino recorrido y no su coronación.

### c) Relación entre el poder y el derecho

La vida de los héroes de Stendhal está marcada por la muerte prematura. Pero la muerte no debe entenderse como una derrota es, en sintonía con el pensamiento cristiano, una muerte para trascender. La brevedad de la vida material es una especie de *carpe diem* (aprovecha el momento porque la vida se va pronto). Es el argumento que favorece lo fugaz contra la duración pero, ¿cómo lograr que lo momentáneo sea mejor que lo duradero?, ¿cómo logra Stendhal hacer creer al lector que la muerte no es debilidad sino fuerza?

Para entender el intento de asesinato de Julien, Stendhal presenta dos alegorías. La primera es la de un cazador que va a la búsqueda de su presa y en el camino tropieza con un hormiguero y lo destruye. La segunda alegoría es un aforismo, una mosca que nace a las nueve de la mañana en los largos días de verano para morir a la cinco de la tarde. Comprender estas figuras implica tener presente tres conceptos: el ser, el tiempo y las cosas. La manera en que se relacionan estas tres nociones justifica el asesinato y su punibilidad en la estética de Stendhal. Para la argumentación de esta relación nos valdremos de un filósofo contemporáneo, Heidegger, quien siguiendo el pensamiento griego y el de Nietzsche afirma que hay cosas en la vida que tienen la característica de estar ahí para ser útiles. A grandes rasgos, la sociedad se crea por razones de utilidad: siendo el ser humano el más débil –biológicamente– de los animales, necesita juntarse, organizarse para defenderse mejor, de forma que la sociedad es una organización que obedece a fines de subsistencia. En la medida en que la sociedad se sofisticada, se crean las normas, los Estados, etc., el mundo que rodea a la persona se va reduciendo a lo que es útil. El pragmatismo se vuelve una medida de valor, el para qué

sustituye al por qué<sup>268</sup>. En los momentos que esas cosas dejan de funcionar surgen las crisis, períodos en los se pone en entredicho la utilidad de las cosas<sup>269</sup>. Durante las crisis las personas puede darse cuenta de que el tiempo posee dos percepciones, una que corresponde a las cosas útiles y otra que nos devela un tiempo más infinito. Es infinito porque el tiempo se abre a nosotros mismos, su duración depende únicamente de nosotros y no de algo exterior. No significa que haya dos tiempos, sino dos percepciones. El tiempo que rige la utilidad transcurre cuando la vida de la persona se subordina a los horarios de trabajo, a las instituciones sociales (como la familia, en este caso el tiempo del hombre se supedita a las etapas de crecer, reproducirse y morir), e incluso a los objetos materiales que se vuelven parte de nuestro mundo cotidiano (el uso de vehículos, por ejemplo). Para los filósofos existencialistas, la existencia comienza en el momento en que las cosas útiles dejan de funcionar y éstas aparecen frente a nosotros sin su mediación (la primera sensación que produce es que el tiempo es lento porque el sujeto empieza a enumerar su relación con las cosas). Es ahí cuando comienza a formarse el individuo, alguien que ya no depende más que de sí mismo. El tiempo ya no estará supeditado a los horarios, a las instituciones sociales, ni a los objetos materiales, porque hay un deseo de querer dotar por sí mismo de valor a las cosas, hay una voluntad de expansión, de poder, de trascendencia.

Cuando Stendhal equipara al asesino con un cazador y a los insectos con la sociedad, confronta dos seres dispares, uno que se abre a la existencia y que adquiere sus propios fines en la vida, y otro cuyo propósito existencial sigue dependiendo de la vida en sociedad, de las cosas útiles. Los valores de uno y otro serán desemejantes. Tal diferencia puede evidenciarse de forma más radical en la forma en que las personas afrontan la muerte. La muerte da visibilidad al tiempo y al significado de la existencia, a lo que se ha hecho en esta vida). El héroe de Stendhal ha establecido su propio sentido de la existencia, sus propios valores, la muerte no significará nada pues para él lo importante es la consecución de sus propios fines. Ésa es la razón de que Stendhal enfatice constantemente en la actitud sin miedo a la muerte de Fabrice y Julien; mientras que para el ser social la muerte no tiene significado, pues el valor hegemónico es lo útil, lo pragmático, y ahí la muerte carece de valor práctico. Una existencia mediatizada por el pragmatismo es incapaz de percibir el tiempo, en ese caso la muerte será

---

<sup>268</sup> Para Heidegger, lo útil es Zeug: “Nosotros llamaremos al ente que comparece en la ocupación el útil (Zeug). En el trato puede encontrarse los útiles para escribir, los útiles para coser, los útiles para trabajar (herramientas), los útiles para viajar (vehículos), lo útiles para medir (...) Esencialmente, el útil es «algo para... ». Las distintas maneras del «para algo», tales como la utilidad, la capacidad para contribuir a, la empleabilidad, la manejabilidad, constituyen una totalidad de útiles (Zeugganzheit)” (Heidegger, 2009: 90).

<sup>269</sup> “El útil se convierte en un trasto inútil, algo de lo que uno quisiera deshacerse...” (Heidegger, 2009: 95).

una novedad, un acontecimiento, algo no natural, pues se vive con la sensación de que las cosas serán siempre igual, como si nada tuviese un final, por lo que el *carpe diem* es imposible de comprender para un ser en sociedad.

Stendhal completa su explicación sobre el asesinato de Julien con la alegoría de la mosca: ¿cómo puede una mosca comprender la palabra “noche” si sólo vive durante el día? El escritor argumenta nuevamente en favor del individuo, aduciendo a que el ser en sociedad vive una existencia del tiempo limitado a su función: vive sólo en verano, de nueve de la mañana a cinco de la tarde. Podría decirse que se trata de una representación del ciudadano moderno que basa su existencia en los horarios de trabajo o en los arquetipos creados en relación con las instituciones sociales: crecer, reproducirse y morir. Entender la muerte y la vida, dice Stendhal, son cosas simples para quien tiene una conciencia vasta<sup>270</sup>, es decir, para quien se ha abierto a la existencia, a la trascendencia. Así pues, puede observarse que para la concepción del poder, Stendhal vuelve a recurrir al argumento de cualidad: el individuo. Es la individualidad lo que permite la trascendencia, que es, en definitiva, su concepto de el poder, mientras que la sociedad, las mayorías, tienen negada la trascendencia al vivir en función de lo pragmático, de lo útil.

Ahora bien, ¿cómo se establece su relación con la ley, que también es una forma de poder?, ¿cómo regular esta forma de existencia si para Stendhal cohabitan dos seres cuyos valores son diferentes? Se ha analizado cómo Stendhal se aleja de la posición del derecho positivo, al fin y al cabo, las leyes son creadas en función del poder político. Julien comete un acto que las leyes definen de asesinato. Mientras el narrador ve en él a un mártir, el código penal lo tipifica como asesino. Los que juzgan los delitos son personas que nunca se han levantado por las mañanas pensando en si tienen algo que comer, dice el narrador:

Ils ont raison, jamais les hommes de salon ne se lèvent le matin avec cette pensée poignante : Comment dînerai-je ? Et ils vantent leur probité ! et, appelés au jury, ils condamnent fièrement l'homme qui a volé un couvert d'argent parce qu'il se sentait défaillir de faim (Stendhal, 1830: 1958, 501-502).

Fabrice se ve envuelto en un proceso judicial que no tiene la finalidad de descubrir los hechos que ocurrieron. Cuando es apresado por asesino, Fabrice replica que le muestren los

---

<sup>270</sup> En realidad, Stendhal no dice una “conciencia basta”, sino quien tiene un “órgano basto”: “Ainsi la mort, la vie, l'éternité, choses fort simples pour qui aurait les organes assez vastes pour les concevoir” (Stendhal, 1830: 1958, 504). Es curioso que Stendhal utilice la palabra “organe”. Organe en su primer acepción significa “voz”, sobre todo de un cantante o de un orador: “Organe: Voix (surtout d'un chanteur, d'un orateur)” (Le Robert Micro, 2006: 915). Aquí se ha traducido como una “conciencia basta” porque la voz es un atributo exclusivamente humano y figurativamente es aquello que el ser humano siente en su mismidad, aquello que le advierte, que le inspira, es la voz de la conciencia: “Ce que l'être humain ressent en lui-même, qui l'avertit, l'inspire. La voix de la conscience, de la raison” (Le Robert Micro, 2006: 1422).



títulos que confieren el derecho de llamarlo así: “Monsignore Fabrice a répondu froidement: il m'a appelé assassin, qu'il montre les titres et brevets qui l'autorisent à me donner ce titre” (Stendhal, 1839: 1972, 305). Así pues, Stendhal no cree que las leyes tengan la potestad para juzgar al individuo ya que éstas persiguen fines diferentes; mientras el individuo busca la trascendencia, las leyes regulan la vida para que la sociedad siga funcionando. Stendhal ataca el principio mismo de igualdad del derecho. Una de las ficciones jurídicas –mentiras necesarias para que el sistema jurídico funcione– más sobresaliente es el presupuesto de que todas las personas son iguales ante la ley. Sin embargo, no todas las personas tienen los mismos recursos económicos para enfrentarse a un proceso penal, civil o de cualquier otra materia judicial. No obstante, esta ficción es necesaria para que el sistema jurídico no se paralice. ¿Cómo podría existir la ley si cada persona alegará que debe aplicarse una norma particular que respetase su naturaleza, su singularidad? Aceptar este razonamiento significaría el derrumbamiento del orden jurídico positivo. Stendhal conoce bien las doctrinas jurídicas y es capaz de criticar los criterios de punibilidad del derecho penal, pues pone en cuestión el presupuesto de la igualdad del ciudadano ante la ley. Como se puede ver, el lugar clave que utiliza para su argumentación continua siendo el de cualidad. Es la unicidad del individuo lo que le da poder y es en función de esa misma individualidad que Stendhal se cree con el derecho de no serle aplicada la ficción jurídica que establece que todos los hombres son iguales ante la ley.

#### d) Relación entre la libertad y la conciencia

Stendhal defiende el valor del individuo, que éste siga su propósito en la vida y, para ello, debe tener libertad. La sociedad organizada con sus leyes y su creación del Estado coarta la libertad del individuo. En determinado momento el Estado crea sus fines, no para la protección de la persona –que es su propósito original–, sino para su supervivencia. La libertad es un valorpreciado para Stendhal en la medida en que ésta es la que permite la autonomía de la persona en relación al grupo social. En el momento en que se cede la libertad a una tercera persona, llámesele Estado, disminuye el poder del individuo, a tal grado que pueden generarse personas carentes de voluntad, de fácil manipulación. No obstante, el uso de la libertad no está exento de cometer errores, de consecuencias que puedan dificultar la convivencia social. En un principio, el derecho tiene la finalidad de resolver los problemas de coexistencia, pero cuando el Estado crece de forma desproporcionada, los fines se pierden. Las políticas criminales, que en los Estados modernos responden únicamente a razones de

Estado y no de los ciudadanos, son buen ejemplo de ello. Como se ha analizado, Stendhal cuestiona en sus textos la proporcionalidad entre el delito y la pena, por lo que el escritor aboga por la filosofía de la retribución moral<sup>271</sup>. Dentro de esta concepción, la responsabilidad de dirimir la existencia de un delito y su correspondiente castigo no se encuentra en manos de un tercero, más bien es responsabilidad del mismo individuo que comete la infracción. La libertad conlleva la responsabilidad de los propios actos, algo sólo posible a través de un proceso de concienciación. Los héroes de Stendhal pasan por todo ese proceso, los últimos dos capítulos de *Le Rouge et le Noir* describen la manera en que Julien se autojuzga y se impone a sí mismo su pena; Fabrice, por su parte, decide que su castigo es el encierro de por vida en el convento de la Cartuja. A ojos de Stendhal, el crimen no queda impune ya que es el mismo autor del delito quien asume la responsabilidad del daño. Nuevamente se mira que el autor recurre al argumento de cualidad, pues Stendhal se cuestiona la eficacia de las instituciones –representantes de las mayorías, de la sociedad– en la administración de la justicia. Por el contrario, considera que es la particularidad de las personas, su individualidad, lo que permite un grado de conciencia capaz de reconocer el crimen y su correspondiente consecuencia.

#### 2.2.7. Principios de la jerarquía en la argumentación

La principal premisa argumental en el discurso de Stendhal es el lugar de cualidad que se contrapone a los argumentos de cantidad. Tal y como señalan Perelman y Olbrechts-Tyteca, los argumentos de cualidad pretenden establecer como valor aquello que es único, original, en

---

<sup>271</sup> También es un remanente de la filosofía de los sofistas. Véase la similitud del pensamiento de Stendhal con una idea sofista planteada por Platón: “Los que establecen las leyes son los débiles y la multitud (...) Tratando de atemorizar a los hombres más fuertes y a los capaces de poseer mucho, para que no tengan más que ellos, dicen que adquirir mucho es feo e injusto, y que eso es cometer injusticia: tratar de poseer más que los otros (...) Se sienten satisfechos, según creo, con poseer lo mismo siendo inferiores (...) Pero, según yo creo, la naturaleza misma demuestra que es justo que el fuerte tenga más que el débil, y el poderoso más que el que no lo es. Y lo demuestra que es así en todas partes, tanto en los animales como en todas las ciudades y razas humanas, el hecho de que de este modo se juzga lo justo: que el fuerte domine al débil (...). En efecto, ¿en qué clase de justicia se fundó Jerjes para hacer la guerra a Grecia (...) e igualmente otros infinitos casos que se podrían citar? Sin embargo, a mi juicio, éstos obran con arreglo a lo justo, y también, por Zeus, con arreglo a la ley de la naturaleza. Sin duda, no con arreglo a esta ley que nosotros establecemos, por la que modelamos a los mejores y más fuertes de nosotros, tomándolos desde pequeño, como a leones, y por medio de encantos y hechizos los esclavizamos, diciéndoles que es preciso poseer lo mismo que los demás, que esto es lo bello y lo justo. Pero yo creo que si llegara a haber un hombre, con índole apropiada, sacudiría, quebraría y esquivaría todo esto, pisoteando nuestros escritos, nuestros engaños, encantamientos, y todas las leyes contrarias a la naturaleza, y se sublevaría y se mostraría dueño de este nuestro esclavo, y entonces resplandecería la justicia de la naturaleza” (Störing, 2012: 175).

contra de lo común<sup>272</sup>. No obstante, en Stendhal no sólo consiste en resaltar lo particular, pretende ir contra el valor de la eficacia y de lo pragmático.

Para que el argumento de cualidad se imponga sobre lo pragmático, Stendhal introduce dos valores que funcionan como medida de tasación: la voluntad y la trascendencia. A su vez, ambos valores se encuentran jerarquizados. Para Stendhal, lo que es único tiene voluntad y sólo se puede trascender mediante ella. La voluntad es el coraje de salirse de lo común, de buscar su propio camino –y de paso crear sus propias medidas de valor sin arreglo a normas e instituciones sociales–. La voluntad tiene su fuente en la imaginación. Puede que lo que es común, ordinario, sea más eficiente, pero es intrascendente, de forma que, en tanto que el valor que se persigue es la trascendencia, el argumento de cantidad se convierte en un valor negativo, y lo particular, el lugar de cualidad, se torna en un valor positivo.

Esta dinámica puede observarse desde el momento de la elección del héroe. La fisonomía de Julien es atípica: rostro femenino y cuerpo pequeño, no apto para el trabajo físico, cuando en su entorno predomina la fuerza bruta. Y lo más importante: Julien no realiza ninguna actividad productiva, pasa el tiempo leyendo, soñando, imaginando situaciones, al contrario que sus hermanos que, siguiendo el ejemplo de su padre, se dedican a labores de carpintería. El padre y los hermanos son eficientes, eligen un oficio que les permite subsistir; mientras Julien realiza una actividad inútil a efectos prácticos. Stendhal favorece la imaginación de Julien al escogerlo como héroe, y sitúa a su padre y sus hermanos, representantes de la eficacia en términos prácticos, en una posición inferior. La imaginación crea un propósito en la vida de Julien, conseguir ese proyecto es lo que le motiva, es su voluntad. De forma que la trascendencia no radica en la consecución del deseo de Julien, sino en haber tenido el arrojo de haber intentado un camino diferente a lo que el ambiente le hubiera determinado: ser un artesano más. En otras palabras, Stendhal destaca su sentido de la diferencia.

En *La Chartreuse de Parme*, Gina y, particularmente, Mosca, encarnan los valores de lo pragmático. Ambos personajes sobreviven a distintos monarcas, hacen cualquier cosa para mantenerse dentro de los círculos de poder. La primera impresión es que ellos son los vencedores de la novela. El conde Mosca se mantiene siempre cercano a los príncipes, gobierna desde la sombra, es quien consigue finalmente casarse con el objeto de su deseo: Gina. Ésta, por su parte, es también una gran triunfadora. Pese a estar en desventaja por su condición de mujer, influye en la Corte, manda sobre el corazón de Mosca y, al igual que éste,

---

<sup>272</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989:153, 154, 156.

alcanza de alguna manera a controlar la vida de su objeto amoroso. Mosca y Gina tienen la cualidad de comportarse de forma eficaz, éste es el valor que predomina en su conducta. Mosca ama a Gina desde el principio, pero no es hasta al final que le ofrece matrimonio, consciente de que no la hubiera tenido de habérselo propuesto antes. Hábilmente evita confrontarse con Fabrice, a quien acoge como a su protegido. Sanseverina, rival de Mosca en genialidades políticas, se ve sometida a matrimonios pactados. Pese a ello, logra hacer que estos tratos jueguen a su favor, logra que el príncipe de Parma se enamore perdidamente de ella y, al igual que Mosca, es ella quien reina sobre Parma.

Pero, ¿es posible afirmar que Mosca ha vencido realmente? Mosca nunca será dueño absoluto del amor de Gina ya que ésta no dejará de amar a Fabrice. Ciertamente, logra mantenerse en el poder, pero difícilmente alguien se recordará de él. La vida de Mosca es absolutamente intrascendente, de ahí que Stendhal lo describa como un triste detalle sin consecuencia:

(...) Mosca, que tout le monde peignait comme un ministre du premier talent et un homme d'action, permettait de ne plus songer aux cheveux poudrés, symbole de tout ce qui est lent et triste, c'était un détail sans conséquence (...) (Stendhal, 1839: 1972, 131).

Gina, por su parte, tiene que entregarse al Príncipe para lograr mantener vivo a Fabrice y, sin embargo, éste muere pronto, justo cuando ya ha salido de todo peligro de muerte. Una vez muerto Fabrice, la vida de Gina deja de tener sentido. Si bien su trayectoria es brillante y el amor por su sobrino es sorprendente, no será un amor del todo correspondido. La tragedia de Gina es que concentra en una sola persona toda su fuerza, toda su energía. Muerta esa persona es imposible esperar algo más de ella. A pesar de sus fantásticos logros, su vida ha sido un triste desperdicio. Para Stendhal las voluntades no pueden dirigirse hacia lo terrenal, deben de ir en busca de algo más allá de lo físico, de lo mundano. Es el caso de Fabrice, que se pasa la mayor parte de la novela tratando de comprender lo que es el amor, busca desesperadamente sentir algo, esa es su voluntad. Aún así, no logra triunfar en su cometido, no llega a sentir nada por nadie, tan sólo reconoce haber amado un recuerdo, una evocación efímera, una idea: el encuentro con Aniken. La vida de Fabrice es insignificante comparada con la de Mosca y Gina, pero es él quien en definitiva determina la existencia de éstos y no al revés. Fabrice encuentra lo trascendental por el sólo hecho de buscar un significado a su vida –sentir–, algo que Mosca y Gina jamás se atreven a intentar. Su sentido de lo útil les ha enseñado que sólo se puede tener éxito si se es mediocre, y para ello es necesario tomarse la vida como si fuera un juego, evitar el dramatismo.

En cuanto al derecho y la libertad, Stendhal introduce el valor del individuo para que los argumentos de cualidad superen a los de cantidad. El escritor plantea que los intereses de los sistemas jurídicos modernos no recaen en las personas, sino en una abstracción, el Estado; no obstante, esa idealización no funciona en razón de la justicia o del humanismo, actúa a partir de los intereses de una élite, de los grupos sociales que controlan el Estado. De esta manera, la proporcionalidad entre el delito y la pena no se establece en función de criterios de justicia, se instauran para que el sistema siga funcionando y, por ende, para que las clases sociales de mayor poder sigan manteniendo su hegemonía. Dicho de otra manera, el ordenamiento jurídico no está para impartir justicia, su papel es impedir que otro grupo, o clase social, se haga con el poder. En ese sentido, el proceso judicial de Julien es una farsa. Desde el momento en que decide seguir un camino diferente a lo que las convenciones sociales le habían fijado (dejar de ser un artesano de una lejana provincia), el crimen ya había sido ejecutado. Su asesinato no nace a raíz de la agresión a la señora de Rênal, su crimen comienza cuando se atreve a soñar con algo que estaba vedado para él. No se le estaba permitido dejar de ser campesino y convertirse en noble. No tenía derecho a hacerse con el poder. Ése es el auténtico crimen. Estas relaciones quedan expuestas en *La Chartreuse de Parme*. El relato pone de manifiesto que llamar asesino a alguien depende de la clase social a la que se pertenece. El asesinato ni siquiera es ya una cuestión de orden moral, tiene que ver con el poder. Si los sistemas jurídicos son un engaño para Stendhal, la única manera de establecer la pena es apelando a la propia conciencia del individuo. Es el individuo, a través de su propio proceso, quien debe ser obligado a realizar una evaluación de sus aciertos y desaciertos; es el individuo, en última instancia, el responsable de su propio castigo, es su conciencia quien crea los criterios de justicia. Así, tanto Julien como Fabrice se autoimponen su propio castigo: Julien renuncia a defenderse en el juicio y acepta la muerte, mientras Fabrice se castiga encerrándose de por vida en un monasterio. Stendhal pretende reducir el poder del Estado y abogar por una mayor participación de la persona. La justicia, entendida como el criterio de las mayorías (los intereses de un conjunto son justos por ser mayoritarios), es desvirtuada en favor de lo particular, de lo individual.

### 3. Situación argumentativa

#### 3.1. Situación argumentativa en Carpentier

A pesar de que Carpentier apoyara abierta y políticamente uno de los fenómenos sociales más convulsos de América, como lo fue la Revolución cubana, y que ciertos textos puedan parecer que responden a una causa política, una mirada más atenta a su escritura descubre un escritor menos político y más conservador de lo que en ese entonces se estableció como paradigma del escritor y su literatura. Los valores que desplaza y vuelve a significar (intelectual, marxismo, revolución), más aquellos que integra (historia, identidad, amor-erótico), y junto con los argumentos que emplea para hacerlos valer (cualidad, orden, esencia y existencia), muestran que Carpentier se posicionó en contra de la opinión dominante; de aquella que creía que el escritor debía comprometerse políticamente y utilizar su escritura como extensión de ese compromiso<sup>273</sup>.

Se descubre a un escritor más religioso que ateo –paradigma de moda en su tiempo–, preocupado por los procesos de creación y por el medio del que formaba parte: la distancia entre el intelectual y las mayorías sociales con mínimos educativos, clases medias insípidas y élites económicas incultas. La inquietud primordial de Carpentier se traduce en preguntarse para quién escribe. Carpentier decide dirigirse a los escritores y no a las mayorías, que probablemente tendrán otros problemas más apremiantes que la lectura. Su escritura revela la soledad del intelectual latinoamericano, porque al carecer América Latina de infraestructura cultural, los escritores deben escribir para lectores de otros lugares –tradicionalmente europeos– para poder obtener reconocimiento; lo que en cierta manera los hace distanciarse de sus culturas de origen<sup>274</sup>.

---

<sup>273</sup> Eran tiempos en los que Sartre puso en boga la idea de la responsabilidad del escritor: « Si l'écrivain fait de la littérature, c'est-à-dire s'il écrit, c'est parce qu'il assume la fonction de perpétuer, dans un monde où la liberté est toujours menacée, l'affirmation de la liberté et l'appel de la liberté. Un écrivain qui ne se place pas sur ce terrain est coupable, mais il cesse bientôt d'être écrivain (...) La liberté se fait au jour le jour et concrètement dans des actions concrètes où elle est impliquée et, par conséquent, lorsque nous parlons d'un engagement de l'écrivain, d'une responsabilité de l'écrivain, il ne s'agit pas d'un engagement au nom d'une liberté abstraite; la liberté à laquelle il fait appel quand il écrit, c'est une liberté concrète qui se veut elle-même en voulant quelque chose de concret. C'est à une indignation concrète à propos d'un événement particulier, c'est à une volonté de changer une institution particulière qu'il fait appel » (Sartre, 1998: 29, 33).

<sup>274</sup> Pascale Casanova dice al respecto: “Cada «territorio» lingüístico comprende un centro que controla y polariza las producciones literarias dependientes de él. Londres es hoy día central (aunque rivalice con Nueva York o Toronto) para los australianos, los neozelandeses, los irlandeses, los canadienses, los indios y los africanos anglófonos; Barcelona, capital intelectual y cultural de España, sigue siendo un gran centro literario para los latinoamericanos; París es central para los escritores de África y del Magreb, así como para los belgas, los suizos y los habitantes de Quebec, con los cuales los unen, por lo demás, relaciones de dominación literaria y no política. Berlín siguen siendo la primer capital de consagración para los escritores austriacos y suizos, y es un

En una época de grandes convulsiones socio-políticas (Europa trataba de superar la terrible Segunda Guerra Mundial y el holocausto judío, España se recuperaba de la Guerra Civil), la opinión dominante de la tribuna que se le presentó a Carpentier se caracterizaba por valorar la escritura política. La Revolución cubana fue la oportunidad para que su obra pudiera ser reconocida. Sin embargo, poca escritura política hay en sus textos, y cuando la hay es para poner la cultura en el centro de atención, es decir, se trataría en todo caso de política cultural. Exceptuando tal cuestión, Carpentier es un escritor más preocupado por los problemas de la creación, de la estética. Y si los hechos sociales le preocupan –como les ocurre a los personajes de *La consagración de la primavera*–, no le queda más remedio que afrontarlos, después de todo es su deber como representante de la intelectualidad periférica.

### 3.2. Situación argumentativa en Stendhal

La necesidad de Stendhal de destacar a sus héroes, de realzar sus particularidades, tiene la finalidad de negar valor a los lugares comunes de la retórica de su tiempo y de ignorar el mundo del cual forma parte. Stendhal es testigo del cambio de régimen político que dominó extensamente en Europa: la monarquía, en particular la francesa, una de las más poderosas del continente. Su caída impresionó a todos los reinos europeos, la Revolución que la tumbó, y que tantas expectativas generó terminó produciendo un personaje emblemático: Napoleón. Durante su mandato se crearon las leyes civiles que, a semejanza del derecho romano, pretendían regular todos los aspectos de la vida en común. Esta legislación tenía la aspiración totalitaria de no dejar nada de la realidad fuera del poder legislador, con el fin de evitar la arbitrariedad propia de las antiguas monarquías. Napoleón no sólo modificó el sistema jurídico, también el educativo (se crearon los liceos que aún hoy perviven en Francia) y el económico (se fundó el Banco de Francia). No obstante, en paralelo a estos avances se realizaron numerosas guerras: la invasión a España o las guerras contra Rusia e Inglaterra. Del deseo de normar y controlar al poder monárquico surgió un imperio, que dejó en evidencia que ni todo el cuerpo de leyes, ni el enorme aparato estatal, ni toda la educación humanista eran suficientes para evitar el surgimiento del despotismo. Fueron numerosos los hechos convulsos que sucedieron a la caída de Napoleón, de manera que Stendhal vivió dos revoluciones, dos efímeras y caóticas repúblicas, un intento de restauración monárquica y el

---

polo dominante para los países de Europa del norte, al igual que para las naciones de Europa central surgidas del desmembramiento del imperio austrohúngaro” (Casanova, 2001: 160).

gobierno de un imperio. Es razonable que el escritor no tuviera un claro referente político ante la ausencia de un pensamiento político sólido que garantizara la estabilidad social y política.

A diferencia de Chateaubriand, que se posiciona claramente contra Napoleón, Stendhal no deja de admirarlo, aunque, como señala Michel Crouzet, su admiración es por el hombre, no por el ideario político. Y es que Stendhal fue un hombre contradictorio. Como destaca Auerbach, a pesar de ser educado de forma aristocrática, mostró en su juventud simpatía por los valores republicanos, pero detestaba a las masas y nunca le terminó de convencerle la democracia. También despreciaba a los liberales –se burlaba de las imitaciones que éstos hacían de los salones parisinos de la ilustración del siglo XVIII<sup>275</sup>–, pero no por ello idealizó la vida de las provincias, que le parecía inferior a la de las metrópolis<sup>276</sup>. Estas incoherencias también se infieren en su valoración sobre la estética de Chateaubriand. Es evidente que Stendhal no aprueba el excesivo egocentrismo del Vizconde pero, en cierta forma, comparte el rechazo del escritor bretón por el nuevo estilo de vida que se estaba gestando. La revolución de 1789 y el ascenso de Napoleón también provocaron la desaparición de la aristocracia como clase social, lugar que fue ocupado por la llamada burguesía, y que basó su éxito en el pragmatismo. La burguesía se movía socialmente en función de las situaciones que mejor garantizarán su supervivencia. El conde Mosca es quien mejor simboliza este valor en la estética de Stendhal. Es él quien triunfa socialmente en la novela, al igual que es la burguesía la clase social que terminó por imponerse en la sociedad europea del siglo XIX.

La modernidad convergerá en sus inicios con el predominio de la clase burguesa. De alguna manera, el espíritu burgués se transfiere al espíritu moderno. Stendhal se posiciona contra ese auditorio, de forma que su discurso es antimoderno. Pero, quizás por el carácter cambiante de la modernidad, o porque sus premisas no son fáciles de precisar, el auditorio contra el que se dirige Stendhal no es fácil de concretizar. No existe un contorno político que pueda encerrar sus ideas sin que signifique que el centro medular de su discurso sea altamente político. No se puede etiquetar a Stendhal como liberal, monárquico, conservador o republicano, aunque es evidente el hecho de que su estética tiene en mente la relación entre el ser humano y el poder.

---

<sup>275</sup> Pone este comentario en boca de Julien: “Je suis ici à cause de mon nom. Mais on hait la pensée dans vos salons. Il faut qu'elle ne s'élève pas au-dessus de la pointe d'un couplet de vaudeville: alors on la récompense. Mais l'homme qui pense, s'il a de l'énergie et de la nouveauté dans ses saillies, vous l'appellez cynique” (Stendhal, 1830: 1958, 320).

<sup>276</sup> “...la conversación con un gros marchand de province me deja apático y desgraciado para todo el día...” (Auerbach, 2011: 436).



Si la modernidad es ligera –o líquida, utilizando la expresión de Zygmunt Bauman–, el discurso de Stendhal pretende ser un dique. Pero, si no se puede definir la modernidad, ¿cuál va ser el fundamento de base de la argumentación de Stendhal? Dos pasajes de las dos principales novelas del escritor sirven para responder a esta cuestión. Un primer momento es cuando el príncipe Korasoff explica las reglas de la aristocracia a Julien: no hay que parecer triste, hay que ser justo lo contrario de lo que se espera<sup>277</sup>. Un segundo momento es cuando la duquesa Sanseverina enseña a Fabrice la actitud que debe adoptar para sobrevivir en las altas esferas sociales: Gina compara el poder político con un juego de cartas y aconseja a Fabrice no cuestionar nunca las reglas del poder, pues no sólo la política, también la vida, es un juego de azar<sup>278</sup>. Si se atribuye el valor de *déplaisant* a la modernidad; si la mejor forma de comportarse para vivir confortablemente es emulando un juego de cartas, Stendhal apuesta por la heroicidad en un mundo donde lo trágico ya no tiene cabida. El escritor opta por la pesadez, la seriedad, en contra de la ligereza, la complacencia y la banalidad. Sus héroes se encuentran siempre buscando un sentido de la vida, tienen un propósito en un mundo donde la búsqueda de absolutos son quimeras o ficciones, ya que en el azar no hay reglas mas que las convenciones que el poder establece. Si el pragmatismo aconseja que hay que aceptar cualquier presupuesto del poder en aras de vivir, Stendhal, por el contrario, prefiere el valor de lo que no perdura, de lo efímero, de la muerte prematura, antes que aceptar los valores de una vida larga pero sin gloria.

---

<sup>277</sup> Stendhal, 1830: 1958, 398, 398-399, 400.

<sup>278</sup> Stendhal, 1839: 1972, 152.



## Conclusiones

El objetivo del presente trabajo ha sido analizar el proceso de referencialización en Stendhal y Alejo Carpentier, e identificar la ideología de sus discursos respectivos. Para ello se ha desmontado las realidades evocadas en sus relatos, lo cual ha significado saber cuáles son los temas y cómo los incorporan en sus novelas, además de reconocer los valores que defienden en sus discursos, cuya argumentación conforman sus visiones de mundo. Todos estos elementos configuran la realidad manifestada en sus escrituras.

A continuación se muestran las conclusiones a partir de las observaciones realizadas en los capítulos previos. Al ser éste un estudio comparado y con el objetivo de facilitar una mayor comprensión de los elementos que se quieren destacar en este último espacio dedicado a cerrar el trabajo de investigación, se ha optado por estructurar el contenido en diferentes apartados. Tomando como referencia lo planteado en los capítulos anteriores, los resultados se presentan en dos grandes apartados: el análisis formal y el análisis del discurso. A cada apartado le acompaña además una reflexión final que sintetiza las categorías examinadas.

En lo que respecta al análisis formal, las conclusiones se agrupan alrededor de las siguientes categorías:

1. Estructura del conflicto.
2. Orden en la organización del texto.
3. Acción narrativa.
4. Características de la escritura de Carpentier (realismo maravilloso) y de Stendhal (realismo romántico).
5. Temas en la escritura de Carpentier y Stendhal.

En lo que se refiere al análisis del discurso las categorías en las que se aglutinan los resultados son:

1. Auditorio al que se dirigen los escritores y estrategia para conseguir una actitud favorable de éste.
2. Hechos (valores) que los escritores defienden en el discurso.
3. Género al que se orienta el discurso de los escritores.
4. Lugares utilizados en la argumentación de los escritores.
5. Situación argumentativa.

Además, entre cada gran apartado se agrega una conclusión que sintetiza las categorías examinadas.

## 1. Análisis formal

### 1.1. Estructura del conflicto

Carpentier desarrolla el conflicto a partir de una idea, Stendhal lo hace a partir de situaciones. Es difícil pensar que los textos de Carpentier sean propiamente novelas, tal como hoy se entiende este género, pues en ellos no hay conflictos, no hay historias, no hay fábulas; mientras que en Stendhal es lo contrario, el conflicto desborda la novela. Hay de su parte una evidente intención de que el drama, la tensión inunde el texto provocando que el relato se dirija en dos niveles diferenciados: la contienda de la fábula en sí misma y otra que se superpone a las relaciones puntuales entre los personajes. Paradójicamente, estas particularidades (ausencia de acción narrativa en Carpentier y exceso de las mismas en Stendhal) son las que permitieron desarrollar el peculiar estilo de cada escritor.

La estructura de los relatos de Carpentier se desarrolla a partir de un concepto. El escritor despliega el concepto en forma de narración. En *El siglo de las luces* Carpentier busca conocer qué es una revolución, en *El recurso del método* indaga sobre la dictadura y *El arpa y la sombra* es el balance sobre su pensamiento estético. En el caso de *La consagración de la primavera* sucede algo interesante; existe en el relato un drama en potencia, el amor entre Vera y Enrique, no obstante, Carpentier no establece una relación dramática entre ellos, introduce un elemento externo, un objeto, una idea con la que Vera y Enrique van a relacionarse. El evento que incorpora recibe el nombre de revolución. Aún así, los protagonistas de esta historia son los más complejos de toda su producción. Situación parecida sucede en *El siglo de las luces*, donde en vez de profundizar en la relación de los tres protagonistas los vincula con un hecho externo al drama: la Revolución francesa. *Los pasos perdidos* y *El reino de este mundo* constituyen los textos que mayor ausencia de fabulación presentan. En este último relato son cinco los eventos que se unen a través de temas como la esclavitud, las revueltas, el colonialismo o la fe. En *Los pasos perdidos* un único personaje recorre diversos tópicos, temas de la cultura latinoamericana. El único texto que sí presenta un conflicto es *El acoso*, pero éste resulta tan simple que Carpentier recurre a técnicas formales para generar la intriga.

Stendhal no comienza su relato a partir de una idea, lo hace en función de una situación, circunstancia que tiende a bifurcarse y, a veces, a multiplicarse. En *Le Rouge et le Noir* son dos los conflictos del relato: el intento de asesinato de la señora de Rênal y el conflicto que atañe a la situación particular del protagonista, a su psicología. Julien está

decidido a dejar de ser campesino, se ha trazado como objetivo ser alguien en la vida. En este nivel, el lector presencia todos los obstáculos que el héroe encuentra para llegar a ser noble. En el otro conflicto, en cambio, el lector observa la acción de enjuiciar a un asesino. Lo mismo sucede en *La Chartreuse de Parme*, donde el conflicto de la fábula se materializa en mostrar que el juicio de Fabrice obedece a motivaciones ajenas a la justicia, mientras que el conflicto del héroe consiste en buscar su realización mediante el amor o la pasión.

A pesar de que *Le Rouge et le Noir* y *La Chartreuse de Parme* se encuentran fuertemente vinculadas entre sí, también se aprecian algunas diferencias. Una de ellas es la resolución del conflicto. En *Le Rouge et le Noir* existe armonía en el desenlace, en el mismo momento en que se resuelve el intento de asesinato de la señora de Rênal, también se soluciona el conflicto del héroe. Por eso sólo encontramos una estructura actancial, un conflicto se engancha perfectamente a otro conflicto. Además, el juicio de Julien se produce en los últimos capítulos, ya que la mayor parte de la novela está desarrollada para mostrar el problema del héroe, no de la fábula; y casi toda la primera parte funciona como una especie de larga introducción. No ocurre lo mismo con *La Chartreuse de Parme*, pues el conflicto de la fábula finaliza antes que el conflicto del héroe, lo que obliga al escritor a extenderse tres capítulos más, incluso cuando ya está resuelta la novela.

Otro factor diferenciador entre ambas novelas es que en *Le Rouge et le Noir* la historia se desarrolla a partir de un solo personaje: Julien Sorel. Las relaciones dramáticas se estructuran en función de él, no hay relación entre los otros protagonistas. Por el contrario, en *La Chartreuse de Parme* las relaciones se extienden a casi la totalidad de los demás personajes, arrebatándole protagonismo a Fabrice del Dongo. Tal disposición provoca la necesidad de buscar una solución, no sólo al conflicto del héroe, también al de los demás implicados, y de forma particular al de Gina y Mosca. De manera que las estructuras actanciales ya no sólo se subordinan al conflicto de la fábula y al conflicto del héroe, lo hacen también al de los otros implicados.

Así pues, Carpentier y Stendhal presentan retos diferentes en el desarrollo de sus narrativas. Carpentier, al partir de un concepto, y al rechazar la creación de personajes y situaciones, el conflicto va a ser casi inexistente, y dado que el escritor se enfrenta a la creación de un relato, traslada el conflicto a aspectos formales, es decir, a la manera en que se presenta la historia. Ahí radica su talento. Stendhal, en cambio, aspira al desarrollo de personajes y, sobre todo, a situarlos dentro de una circunstancia, de una coyuntura, por lo que la configuración de un conflicto es fundamental en este escritor. Pero es en esta cuestión donde encuentra su mayor dificultad —y también su genio—, ya que tiene que buscar un

equilibrio para que el conflicto no sature la manera de contar la historia, que es precisamente en lo que Carpentier se especializa. Dicho de otra manera, la fortaleza de Carpentier (la presentación de la historia) constituye la debilidad de Stendhal, en tanto que la creación de personajes y situaciones es la agudeza del escritor francés, no así el cubano, cuyos textos apenas dan para ser leídos como relatos.

## 1.2. Orden en la organización del texto

En la mayor parte de las novelas de Stendhal la organización textual que prevalece es el orden temporal. Dentro de este orden dominan las relaciones de tipo causal, es decir, la función mitológica<sup>1</sup>. En Carpentier, en cambio, el orden es más variado. Tiene novelas de espacio, otras en las que predominan el relato mitológico y también las que tienden a ser ideológicas.

*El reino de este mundo* es una novela de espacios, puesto que no hay fabulación. La intención de Carpentier es retratar un mundo cuyos principios se encuentran en el prólogo de la novela. El logro del relato es, precisamente, que la narración ejecuta esos principios mencionados. Lo mismo ocurre en *El arpa y la sombra*, donde el viaje del héroe (Mastaï) lo constituyen fragmentos imaginarios de la vida de Cristóbal Colón. El punto de partida de la narración es un espacio cerrado: las estancias vaticanas de Pío IX (El Palacio de Maravillas), que se transforma en la habitación de una prostituta en la fantasía de Mastaï.

En *Los pasos perdidos* y en *El recurso del método* predomina una función mitológica. El objetivo del escritor es contar una historia que se convierta en arquetipo de las sociedades latinoamericanas. Aunque a pesar de que las conexiones de los eventos descritos son del tipo causal, el concepto del que parte la narración hace que prevalezca la función mitológica en estos textos, pues remite a un imaginario de la cultura literaria latinoamericana. Por ejemplo, la historia que se cuenta en *Los pasos perdidos* (la vida de un expedicionario en alguna selva latinoamericana) fue un motivo constante en la narrativa de los escritores que precedieron a Carpentier; las aventuras y derrotas del hombre ante la naturaleza fue el tema central en la obra de Eustasio Rivera y de Horacio Quiroga. Esto no implica que la novela de Carpentier se vea influenciada por ellos. No hay paisaje ni naturaleza en *Los pasos perdidos*, pero Carpentier simula este motivo para introducir su auténtico tema: la creación artística en el

---

<sup>1</sup> Al emplear el término de mito nos estamos refiriendo al conjunto ordenado de sucesos que el escritor cuenta en su relato. Con el devenir del tiempo esta estructura puede dar origen a arquetipos en las sociedades. Cuando decimos función mitológica no significa que el relato sea mitológico por el sólo hecho de citar un mito ya elaborado, la función mitológica significa que la estructura de los eventos narrados puede dar lugar a la creación de un mito, o bien continuar usando una ya existente.

contexto americano. El escritor retrata esta situación a partir de la idea de los escritores en mención, lo que reafirma el mito de que la selva –como metáfora– es sinónimo de América Latina. En *El recurso del método*, Carpentier se suma a la tendencia de los escritores de su tiempo que escribían sobre dictadores de diversos países latinoamericanos y, de este modo, la dictadura se convierte también en analogía de Latinoamérica. Por otra parte, adviértase que sólo en estas dos novelas encontramos que la mayoría de personajes carecen de nombre propio. Carpentier utiliza calificativos que aluden a un papel social para designarlos (Primer Magistrado, El Estudiante, Ilustre Académico, Curador, Pintora Canadiense, el Adelantado), lo que muestra el afán de evitar el drama y poner en su lugar la narración de paradigmas.

*El acoso*, *El siglo de las luces* y *La consagración de la primavera* son textos que tienden a ser más ideológicos, es decir, hay una clara intención del escritor de imponer al lector una visión de mundo. *El acoso* es una de las novelas más complejas de Carpentier, la organización del texto es temporal y prevalecen las conexiones causales; no obstante, el tratamiento de lo temporal y causal se encuentra desproporcionado. Más que saber quién, cómo y por qué mataron al héroe, resulta fundamental conocer al protagonista, la biografía del personaje se impone a los hechos que cuenta el relato. Gracias a la complejidad formal con la que está hecha la novela, la intriga se ve eclipsada por la temporalidad del texto; de ahí que su escritura tienda a ser más ideológica, pues hay una ley que el escritor aplica a su mundo narrativo, a sus personajes: la del crimen, la de la culpa, la del pecado y la de la redención. Igual situación ocurre en *El siglo de las luces*. La novela se prestaba para explotar psicológicamente la relación entre los personajes, pero ante la ausencia de drama, el escritor se ve obligado a escribir de forma independiente la vida de sus protagonistas. El resultado es un relato sin grandes interacciones entre los actores, el conflicto desaparece dando lugar a la biografía de cada uno de los héroes. En el caso de *La consagración de la primavera* el texto roza con lo dramático pero, al igual que con *El acoso*, el deseo de mostrar la destreza en la exposición formal termina por anular la fábula. El amor de Enrique y Vera es sustituido por la relación entre el arte y la inestabilidad política. En consecuencia, no se pueden establecer relaciones entre los dos héroes –por eso no funciona la historia de amor–, y el escritor se ve en la necesidad de imponer una ley, una conducta que gobierne sus creaciones. Si en *El acoso* el motor del texto es la culpa y el pecado, en *La consagración de la primavera* lo es el destino, la fatalidad, la repetición de la existencia.

En las obras de Stendhal encontramos un mayor interés por describir situaciones, de ahí la importancia del orden causal; no obstante, lo ideológico también desempeña un papel relevante en uno de los relatos del escritor. En *Les Cenci*, *San Francesco a Ripa* y *Le Rouge*

*et le Noir* los eventos se vinculan mediante relaciones causales, sin embargo, la temporalidad es particularmente marcada en el primero de ellos. Tal circunstancia se ve reflejada en el largo motivo introductorio, donde Stendhal teoriza sobre cómo la maldad humana ha sido demonizada por la religión cristiana y el ordenamiento jurídico moderno. Salvo este aspecto, el cuento sigue el mismo patrón que *Le Rouge et le Noir*; a partir del conflicto del personaje se estructuran las demás relaciones, en este caso a través del personaje de Béatrix-François<sup>2</sup>. Aún así, y debido a la complejidad psicológica del héroe —éste oscurece la acción en la fábula<sup>3</sup>—, Stendhal se ve en la necesidad de explicarse a sí mismo; el inicio del relato se convierte en una interpretación de su cuento. A pesar de que la intriga está bien ejecutada, la intención ideológica del escritor casi eclipsa la historia que se pretende contar. Es como si la ficción no pudiera explicar lo suficientemente bien los hechos que cuenta, y el escritor se viera en la obligación de tener que justificarlo a través de las intervenciones que Georges Blin denomina “du dehors”. Sin embargo, a pesar de que Stendhal no es un escritor muy dado a las innovaciones formales, la introducción de dos narradores<sup>4</sup> permite que la narración no sea superada por la visión ideológica, pues en este caso las opiniones del autor se ven transformadas por el juego ficcional. Los juicios del escritor se ven encubiertos por los veredictos de un narrador que se desdobra en dos instancias, maniobra que facilita disimular la voluntad del creador.

No sucede lo mismo con *La Chartreuse de Parme*, donde la impresión que se genera es que la organización textual es de tipo espacial. Esto ocurre por las siguientes situaciones. En primer lugar, el exordio se produce de manera retardada, en el capítulo once. Todos los capítulos anteriores están ligados por nexos temporales, por lo que no es posible entender por dónde se va desarrollar la historia, a tal punto que es posible llegar a pensar que no hay ningún conflicto en la narración. Stendhal pierde demasiado tiempo describiendo a la familia de Fabrice y la batalla de Waterloo, eventos creados para dotar de sustancia al héroe, pero no para desplegar el conflicto: el juicio sobre el asesinato de Giletti. A excepción de la aventura con Marietta Valserra, todos los eventos iniciales del relato son innecesarios y, a pesar de esto, se desarrollan a lo largo de diez capítulos. El segundo aspecto que hace pensar que la organización del texto es espacial es que el conflicto no se reduce —no se subordina— a la fábula, se extiende a todos los demás personajes y todos ellos tienen sus propios problemas que deben resolver al margen del conflicto principal, generando pequeñas intrigas que

---

<sup>2</sup> Para efectos actanciales ambos constituyen una sola fuerza actancial.

<sup>3</sup> El conflicto del relato radica en la manera en que se va a juzgar el crimen, y no en el asesinato llevado a cabo por Béatrix.

<sup>4</sup> Uno que presenta el cuento y otro que narra los hechos en el momento que sucedieron.



rivalizan con la intriga mayor, haciendo que la novela adquiriera dimensiones gigantescas. Por otra parte, a pesar de que la historia de Gina y Mosca se resuelve al mismo tiempo que finaliza el conflicto de la fábula, el relato de Fabrice queda sin solucionar, forzando a Stendhal a realizar un apéndice (la historia de amor entre Clélia y Fabrice) para darle salida al personaje principal. Finalmente, el tercer aspecto que desconcierta sobre el orden textual de la novela es el título: la Cartuja de Parma sólo aparece al principio y al final de la novela, es el lugar donde le cuentan al narrador la historia de Sanseverina, y es donde se encierra Fabrice a esperar la muerte. En este caso, el título no indica sobre qué trata la fábula, más bien atañe al conflicto del héroe, la vida a la que ha sido sometido, donde lo material se impone a lo espiritual. Después del intento desesperado por vivir como él desea, no le queda nada en la vida que le emocione, que lo motive a continuar viviendo, y la Cartuja se convierte en un lugar que le refugia del mundo absurdo y vulgar, de manera que el título de la novela remite al conflicto psicológico del héroe y no a los eventos que narra la fábula.

Todos estos sucesos se conectan a la historia principal frágilmente, situación que hace pensar que no se narra ningún conflicto, sino que simplemente es el relato de un ambiente. Empero no es así, hay algo que solucionar: la culpabilidad o la inocencia de Fabrice. Por lo tanto, sí existe un orden lógico temporal. Ahora bien, dentro de este orden los eventos que giran alrededor del juicio son causales, no así los demás hechos, que se encuentran unidos por vínculos temporales concebidos para dar estructura a los personajes (véase el esquema 45 del capítulo II). Pero la casi primacía de los nexos temporales sobre los causales permiten que la visión ideológica se imponga a la visión mitológica, ya que el escritor está más preocupado por mostrar su moral que por narrar el juicio contra Fabrice del Dongo.

De tal suerte que el debate para determinar cuál de las dos grandes novelas de Stendhal es mejor, quizás tenga que ver con este último aspecto. *La Chartreuse de Parme* tiende a ser más ideológica –menos preocupada en privilegiar la estructura que conecta los hechos–, y a insistir en la visión del escritor, circunstancia que se presta más a la polémica, no sólo porque las ideologías siempre son opinables, sino porque algunos literatos consideran que el valor literario se encuentra en la manera de contar la historia y no tanto en lo que se cuenta<sup>5</sup>. Aunque esta premisa puede quedar en entredicho en el caso de la valoración de las obras de Carpentier, puesto que a pesar de que la forma en que se narra la fábula en sus novelas siempre va a ocupar un lugar fundamental, parte de la crítica ha deslegitimado *La consagración de la primavera* por su aparente apoyo, casi panfletario, al régimen de Fidel

---

<sup>5</sup> Véase las teorías de René Wellek y Austin Warren (2009: 145).

Castro<sup>6</sup>. Tal observación no deja de ser producto de una lectura superficial, pues como se ha analizado en este trabajo no hay apoyo explícito a ninguna revolución política en el texto, al menos desde el punto de vista del análisis estructural. La ideología que subyace de la narración es más filosófica que política, las revoluciones son descritas como parte de un devenir existencial y, en consecuencia, aceptadas resignadamente.

De asumir la tesis de Wellek y Warren, el problema que comparten Carpentier y Stendhal es que no son escritores muy talentosos en lo que se refiere a la incorporación de ideas desde el punto de vista mitológico, es decir, fallan en la creación de la función mitológica. A pesar de que el mito es importante en la estética de Carpentier, al no introducirlo en la narración mediante relaciones de causalidad su presencia se vuelve forzada, antinatural, intelectual<sup>7</sup>. En cambio, en Stendhal pasa lo contrario, al insistir demasiado en la construcción de situaciones pierde el equilibrio de la acción, lo que le obliga a intervenir constantemente en la narración. Tampoco logra vincular fuertemente las acciones principales, dando la impresión de que el relato se encuentra mal ajustado. En conclusión, la narrativa de ambos escritores se vuelve más ideológica que mitológica; no obstante, la originalidad con que resuelven estos aparentes defectos proporciona singularidad a sus escrituras.

### 1.3. Acción narrativa

La acción narrativa en Carpentier está relegada por la obsesión de precisar el detalle poético; y en Stendhal está desplazada por la descripción psicológica del personaje. Por norma general toda novela debe tener más motivos libres que ligados, debido a su extensión y a que el genio artístico reside en la configuración de los motivos libres, no en los ligados. Pero el talento de Carpentier se produce porque su escritura enfatiza en la descripción de los motivos estáticos, que casi siempre son libres. Es el caso de *El acoso*, que bien hubiera podido ser una *nouvelle* de lectura rápida, mas Carpentier complica la trama por la exposición formal de la misma<sup>8</sup>. El narrador describe principalmente los motivos estáticos, las

---

<sup>6</sup> Ciertamente, ningún crítico desaprobó de forma evidente *La consagración de la primavera* por el apoyo a la revolución de Castro, pero las críticas se orientan indirectamente en ese sentido.

<sup>7</sup> Un ejemplo de esta intelectualidad con la que funciona el mito puede verse en *Los pasos perdidos*. Uno de los pasajes clave se produce cuando el héroe comprende el significado de la vida. En vez de mostrar este evento mediante una acción, se recurre a la descripción de una escena cuya interpretación está únicamente al alcance de un erudito. El protagonista encuentra una vasija de agua rota, y sólo conociendo el significado enciclopédico del agua en las culturas primitivas –la vida– puede comprenderse el significado del pasaje en cuestión.

<sup>8</sup> Hay una diferencia considerable entre cómo sucedieron los hechos y cómo los presenta el narrador; la fábula cuenta toda la vida del héroe, la trama en cambio revela sus últimos seis días (ver esquema 9 y 12 del capítulo II).

circunstancias, y no las acciones, que son contadas en forma de secuencias retrospectivas (ver tabla 7 del capítulo II). Es decir, los hilos que mueven el relato son desarrollados a modo de recuerdos y Carpentier decide arbitrariamente cuándo introducirlos. A diferencia de un relato enteramente causal, en el que los motivos dinámicos mueven el texto y el escritor tiene que someterse a la estructura marcada por la acción, aquí se movilizan sólo cuando el escritor introduce un recuerdo. El resultado de tal técnica es que resulta sumamente difícil para el lector seguir la narración, pues lo natural es centrarse en la acción. En *El acoso* el lector debe construir toda la acción a partir del pasado y, de esta forma, sólo al final de la lectura, es posible saber de qué trata la novela. Otro ejemplo lo constituye *El recurso del método*, donde también los motivos estáticos dominan el texto. Si *El acoso* contenía un mínimo de acción, *El recurso del método* carece de ésta. Carpentier acude al aspecto formal, siendo la instancia narrativa su mejor baza, para relatar la vida de un dictador. El narrador invita al lector a adentrarse en el pensamiento de su héroe desarrollando un *collage* de voces. No interesa la acción, importa comprender al personaje, entender cómo surge el pensamiento dictatorial. En general, es una manera inteligente de crear suspense, no a partir de la acción, sino a partir de la puesta en escena, de la forma en que se cuentan las cosas en vez de lo que se cuenta.

Stendhal, al igual que Carpentier, descuida la acción de la fábula para esforzarse en la elaboración del perfil psicológico de sus personajes. Es lo que sucede en los *Les Cenci*, la complejidad tan sofisticada de François y Béatrix provoca que el cuento sea precedido por una larga introducción que, en realidad, constituye una explicación de aquello que se va contar. Por tanto, el inicio de la narración debe esperar a estas justificaciones. Por otra parte, tan largo comentario hace creer que el cuento versa sobre el asesinato cometido por Béatrix cuando, en realidad, trata sobre el juicio al que ella y su familia se ven sometidos. En otras palabras, el asesinato sólo es el exordio del cuento. Georges Blin planteó que una de las estrategias de Stendhal para omitir la descripción del escenario es focalizar el relato en la acción de los personajes<sup>9</sup>. Efectivamente así es, pero hay que añadir que tal técnica tiene por objeto la representación anímica del héroe. Eso explica que la acción sea relatada desde la perspectiva de los personajes, incluso algunas de las intervenciones del narrador tienen como objetivo explicarlos. Como la finalidad es la edificación de la personalidad de sus protagonistas y no la construcción de *un tableau*, Stendhal no logra siempre encadenar las acciones narrativas con el suficiente equilibrio. Es el caso de *La Chartreuse de Parme*.

---

<sup>9</sup> Blin, 1954: 108.

En *La Chartreuse de Parme* Stendhal perfila tan bien el carácter de Gina y Mosca que eclipsan al héroe. Si en *Le Rouge et le Noir* sólo debía resolver el conflicto de un personaje (Julien Sorel), en *La Chartreuse de Parme* tiene que hacerlo con al menos tres, lo cual le lleva a introducir una historia de amor (la de Fabrice y Clélia) que, para efectos de la trama, es innecesaria. Desde este punto de vista, *Le Rouge et le Noir* es la más equilibrada de las dos novelas del escritor, pero este defecto es precisamente lo que hace de Stendhal un gran escritor. Es evidente que Stendhal está influenciado por el drama, y este género descansa tradicionalmente sobre la acción narrativa. Es aquí donde Stendhal presenta una innovación estética. Sus novelas poseen una acción respetable, con el suficiente nivel para contener elementos dramáticos; pero su fuerza no recae en la composición de la acción para describir un gran cuadro de pintura, lo hace en el diseño del perfil psicológico de los personajes, o dicho en otra forma, subordina la acción a la invención de sus creaciones. Por ejemplo, el momento más dramático de *La Chartreuse de Parme* se produce cuando Gina se entrega a Ranuce V. La acción en sí misma no sorprende, ya el narrador había anunciado anteriormente al lector lo que Sanseverina es capaz de hacer por Fabrice (inundar Parma). El evento causa sorpresa porque a través de todo el relato se va presenciando la construcción del carácter de Gina –el tipo de mujer que es–. Ese retrato permite interpretar la humillación que supone para ella la acción del Príncipe, por lo que el amor que siente por Fabrice resulta de lo más sorprendente y conmovedor. Como puede apreciarse, el drama no reside en la acción como tal. Si Stendhal no hubiera retratado psicológicamente a Gina, la acción no hubiera tenido mayor significado. Igual ocurre con el conde Mosca, el dramatismo aumenta gracias a la lenta construcción de su personalidad. Así, el lector sabe cuan grande es su amor por Gina, un sentimiento inmenso que le lleva a salvar la vida de su rival amoroso. De considerar este elemento como el estilo al que Stendhal pretendía llegar, no puede decirse que éste sea un defecto de su escritura.

En consecuencia, el tratamiento de la acción narrativa es problemático en ambos escritores. Aunque Stendhal logra mayor equilibrio en *Le Rouge et le Noir*, tiene más dificultad en *La Chartreuse de Parme*. Por el contrario, Carpentier se aventura a escribir textos que carecen por completo de acción, como es el caso de *El recurso del método*. Pese a todo, no puede decirse que esto sea una carencia, es la seña de identidad de la estética de cada cual, la de Carpentier más preocupada por el aspecto artístico, la forma, y la de Stendhal orientada a plasmar la realidad psíquica del hombre mediante el drama.

#### 1.4. Características de la escritura de Carpentier (el realismo maravilloso) y de Stendhal (el realismo romántico)

##### a) El realismo maravilloso de Carpentier

El realismo maravilloso es una estética sobre la base tres conceptos fuertemente relacionados: la literatura, la religión y la política. La realidad tiene dos lecturas, la descripción de los hechos tal y cómo sucedieron, y la interpretación de los mismos. Para Carpentier, la literatura tiene como función la interpretación de los hechos con la finalidad de dar sentido a la vida, pues los hechos por sí mismos no generan sentido. Al narrar la vida, al hablar sobre ella, se crea un propósito, una finalidad. Vivir literariamente es vivir una vida llena de sentido. Hacerlo requiere tener fe, ya que los hechos generan seguridad, en cambio, la interpretación de ellos no lo hacen. La política entra en juego porque la literatura fomenta ideales, crea valores. Narrar la vida promueve las ganas de vivirla, inspira ideales que conllevan inevitablemente a la acción. Ti Noel vive la vida como si de una narración se tratara. Adquiere conciencia de la esclavitud no a través de un discurso teórico, sino gracias a las historias que le narraba Mackandal. Esto le lleva a creer que tiene una misión que cumplir, la de narrar la vida, es decir, la de darle sentido al mundo, a su mundo. Igualmente, el realismo maravilloso tenía como pretensión –indirecta– unir dos culturas mediante la literatura: la europea y la latinoamericana.

El realismo maravilloso posee cuatro características que proporcionan identidad a la escritura de Carpentier. Ellos son la presencia de la lluvia, la repetición, la fe como motor de la vida y el horror al vacío.

- La lluvia

En *Los pasos perdidos* la lluvia significa vida, la abundante lluvia en algunos pasajes simboliza el exceso de vitalidad que Carpentier cree que tienen todas las sociedades latinoamericana<sup>10</sup>. El héroe compone su obra musical, *Treno*, mientras llueve torrencialmente en el poblado. También los expedicionarios presencian una lluvia de mariposas en un lugar de la selva. En este caso, la metáfora significa la estrecha relación entre las creencias y la vida. En *El arpa y la sombra* Mastaï tiene la revelación sobre el papel fundacional de América

---

<sup>10</sup> En la obra de García Márquez la también lluvia tiene una gran importancia. En *El amor en tiempos de cólera* (1981) una lluvia se desata en el aniversario de casados de Fermina y Urbino. Igual que la lluvia destroza el poblado de Santa Mónica de los Venados en *Los pasos perdidos*, la lluvia causa destrozos en el poblado sin nombre de García Márquez. También la lluvia es signo de vida en el cuento *Monólogo de Isabel viendo llover sobre Macondo* (1955).

durante una tormenta en Cabo de Hornos. A partir de ese momento su existencia tiene un propósito. Para vivir es necesario creer en algo, independientemente si ese algo es real o imaginario, como la biografía de Colón soñada por Mastaï, o la lluvia de mariposas en la selva americana.

- La repetición

A partir del sonido de la lluvia, el protagonista de *Los pasos perdidos* desarrolla un principio estético, el principio de la repetición. Todas las cosas en la vida son cíclicas, a la guerra le sucede la paz, a la vida la muerte, y todo vuelve a comenzar. En *El recurso del método* las dictaduras forman parte de los ciclos sociales de América Latina. No son hechos accidentales, son parte de su historia y del devenir. En *La consagración de la primavera* es donde mejor se aprecia el principio de la repetición como forma estética (ver tabla 15 y esquemas 26 y 27 del capítulo II). La novela está estructurada mediante círculos, hechos que se van repitiendo una y otra vez en la vida de los protagonistas. La existencia de Vera es un eterno huir de las revoluciones, de la inestabilidad política. A las revueltas entre musulmanes y cristianos en Bakú le siguen la Segunda Guerra Mundial en Europa y la Revolución cubana de Fidel Castro. El desequilibrio político es una constante, a tal grado que se vuelve una fatalidad. La repetición no sólo está presente en los grandes hechos de la vida, también lo está en las cosas cotidianas. Por ejemplo, el modo en que Vera se enamora de Enrique constituye una repetición de su primer amor. Así, cada suceso de su existencia, por muy cotidianos que sea, es una reproducción de algún hecho original.

- La fe

En la estética de Carpentier la fe es el motor de la vida de sus personajes. Sofía le dice a Víctor Hughes que tiene que abandonarlo porque necesita creer en algo. El Adelantado comprende que para que la ciudad que ha fundado sobreviva requiere que sus habitantes tengan creencias. Mastaï cree que para unificar Europa y América es imprescindible promocionar la fe. Los esclavos de Santo Domingo sólo pueden llevar a cabo su revolución si creen que su líder Mackandal no ha muerto. La única manera de que Enrique y Vera soporten sus existencias repetitivas es creyendo que las revoluciones tienen sentido. Para los personajes de Carpentier es fundamental creer en algo, pero la fe no sólo es creer. En el prólogo de *El reino de este mundo*, Carpentier señala que lo maravilloso de la realidad no consiste en la

capacidad de crear ilusiones, ni en un reunir objetos que no suelen encontrarse en la realidad ordinaria. Lo sorprendente no radica en que el héroe de *Los pasos perdidos* encuentre en medio de la selva ciudades europeas, o que se vean sorprendidos por una lluvia de mariposas, lo maravilloso es que ahí hay vida. Y la existencia de vida se encuentra en función de una creencia. Creer y vida están relacionados sólo en la medida en que la palabra se vuelve acción. Ser inmortal –le dice Colón a Doria– es que se siga hablando de las hazañas que uno realizó. Sin las creencias es difícil vivir, pero para vivir también hace falta imponerse tareas, hacer cosas. Esteban cae en decadencia cuando deja de creer en una revolución y se encierra en su mundo para leer a Chateaubriand. Éste necesita ser rescatado por Sofía, que aún mantiene la fe en sus ideales y vuelve a poner a Esteban en acción; ambos desaparecen participando en la revuelta de los españoles contra los franceses. Incluso el triste dictador de *El recurso del método* muere cuando la fe en sí mismo se extingue. Así pues, para Carpentier donde hay fe hay vida, y hay vida si hay acción.

- El horror al vacío

En la escritura de Carpentier no hay descripciones de paisajes. Ni siquiera en *Los pasos perdidos*, donde el protagonista aspira a descubrir un territorio llamado América, encontramos algo que pudiéramos denominar paisaje. El héroe de Carpentier recorre frases, tópicos, citas, reflexiones, discursos, mas nunca espacios. Pero no sólo se esconde América tras la cita erudita, todo contexto donde sitúa el relato el narrador está desarrollado a partir del comentario ilustrado. De ahí que el lector no pueda visualizar una montaña, una selva, un poblado, sólo puede conocer quién hizo aquel edificio o cuándo se fundó tal o cual ciudad; le es imposible saber cómo es el objeto que se describe, pues la preocupación de Carpentier es proporcionar información sobre el objeto. El espíritu del realismo maravilloso no es la yuxtaposición de objetos, la saturación de cosas, muchos menos la vanidad del escritor ilustrado, es el horror al vacío. El barroco es la exigencia de saber qué es la cosa que se describe. El exceso en la prosa muestra la necesidad de precisar el objeto, y Carpentier acude a la cultura, a la erudición, como tabla de salvación que le ayude a entender aquello que va narrar.

## b) El realismo romántico de Stendhal

Stendhal no es detallista en la descripción de lugares y ambientes, a excepción de ciertos paisajes (como las montañas y los lagos) que manifiestan la intención estética del escritor por adherirse a determinados movimientos estéticos, como el romanticismo de Rousseau. Sin embargo, esto no hace a Stendhal un escritor romántico. Lo particular de su escritura es que utiliza convenciones que para su época ya no estaban en vigor, como es el caso de la sensibilidad extrema de sus personajes o el uso que tiene la relación epistolar en algunos tramos de su novela. Aunque, tal y como señala Javier del Prado, el error de los posrománticos fue leer los textos de manera literal<sup>11</sup>, de ahí que todas las convenciones de Stendhal referentes a los románticos anteriores a 1820 o a la escritura de Rousseau, más que la adhesión a una especial forma de escritura constituyen una declaración de gustos artísticos, que descubre el auténtico destinatario de su literatura: la alta cultura.

Balzac acusa a Stendhal de estructurar mal sus novelas, de escribir en el estilo de Diderot o en el de los escritores del siglo XVII<sup>12</sup>. Tanto éstos como Diderot tenían en común ser considerados más pensadores que escritores. Lo que se debe interpretar del comentario de Balzac es que Stendhal es un escritor que otorga poca importancia a la claridad de sus ideas en la comunicación con sus lectores coetáneos, pero esto no debe considerarse un defecto. Imita –en actitud– a los escritores del siglo XVII, que escribían para un público selecto que poseía el tiempo, los recursos y la ociosidad necesarios para ir al encuentro del escritor, y no viceversa. Balzac le sugiere mejorar *La Chartreuse de Parme*<sup>13</sup> con el fin de que pueda llegar a más lectores, sin embargo, Stendhal no está interesado en llegar a muchas personas, está más preocupado en plasmar una moral que entretener a la población con ficciones (en el capítulo III, especialmente en lo relacionado al auditorio al que se dirige el escritor, se mostró que el destinatario del discurso de Stendhal es un público reducido). Su romanticismo radica en sus ideas filosóficas. Stendhal advierte que la época que se avecina será un tiempo dominado por el materialismo, el utilitarismo y la vacuidad del pensamiento. El único lugar

---

<sup>11</sup> Del Prado (ed.), 2009: 812.

<sup>12</sup> “Les fautes que commet M. Beyle sont purement grammaticales: il est négligé, incorrect à la manière des écrivains du XVIIe siècle (...) il écrit à peu près dans le genre de Diderot, qui n’était écrivain (...) Il serait trop dangereux de laisser les auteurs se croire profonds penseurs” (Balzac, 1840: 1972, 631, 632) Algunos escritores han considerado a Stendhal mal escritor. Es el caso de Flaubert y Sainte-Beuve: “En 1852 encore, Flaubert le jugera –[en relación con *Le Rouge et le Noir*]– « mal écrit et incompréhensible, comme caractères et intentions ». Quant à Sainte-Beuve, on sait en quelle estime il tenait Stendhal ; en 1857, il considéra une fois pour toutes ses romans comme « détestables »” (De Beaumarchais y Couty, 2003: 1095-1096).

<sup>13</sup> “Je souhaite que M. Beyle soit mis à même de retravailler, de polir *La Chartreuse de Parme*, et de lui imprimer le caractère de perfection, le cachet d’irréprochable beauté que MM. de Chateaubriand et de Maistre ont donnés à leurs livres chéris” (Balzac, 1840: 1972, 634).



para hacerle frente a ese futuro es el interior del individuo, más específicamente mostrando en su desnudez las emociones del ser humano. Pero la amenaza va más allá. El materialismo se concreta en el sistema jurídico que destruye la individualidad de las personas. El derecho en el futuro ya no resolverá conflictos en función de la justicia, lo hará para una entidad abstracta llamada “Estado”, que tiene intereses y vida propia, independiente de las personas. Ante tal situación, Stendhal recurre a los escritores del siglo XVII y a los pensadores del siglo XVIII (Rousseau, Diderot y Voltaire), que situaron al ser humano en el centro de la vida y de la sociedad. El ser humano que, tal y como escribe Stendhal en *Les Cenci*, fue desfigurado por la religión católica, en tanto el mundo moderno se encargó de extirparle su humanidad con la finalidad de moldearlo, controlarlo y convertirlo en masa.

De este modo, lo monstruoso se convierte en lo humano en Stendhal. François Cenci no es una anomalía, como tampoco lo es Julien Sorel, ni la princesa Campobasso, mucho menos los personajes de *La Chartreuse de Parme*. Estos caracteres representan justamente lo contrario a lo grotesco, son demasiado humanos. La humanidad para Stendhal es una contradicción que la civilización ha querido solucionar bien satanizándola (como hace la religión cristiana), bien controlándola (como hace el poder moderno), obteniendo como resultado que el conocimiento de qué es lo humano quede en la más absoluta oscuridad. Aquí entra en juego el realismo. Stendhal es realista no porque en sus textos los objetos tengan algún valor, como sí los tienen en Balzac y Flaubert, su escritura se vuelve real porque se concentra en describir los asuntos de los hombres desde su más honda intimidad: las pasiones. Por ello, *La Chartreuse de Parme* no es una novela imperfecta, es la obra a la que apuntaba Stendhal. En ella el escritor descubre lo que significa el poder político, que no es más que el territorio de los delirios, de los arrebatos, de las ambiciones que residen en el corazón de los humanos.

Irónicamente, la realidad referida en Stendhal se orienta a la política en tanto que la realidad descrita en Carpentier tiende a la estética. La realidad es en las novelas de Carpentier un agregado de datos positivos, poetizados, pero que no dicen nada de la realidad a la que remiten, pues son definiciones sin interiorizar, pasivas, son adornos que esconden un vacío – probablemente las pasiones–. En cambio, la realidad en Stendhal no busca ocultar nada, al contrario, va al encuentro de la existencia. Stendhal quiere poner en evidencia las contradicciones del progreso, pues si éste no toma en cuenta la humanidad del hombre no es posible llamarlo desarrollo. Julien Sorel y Fabrice del Dongo no dan la espalda a los eventos políticos, muestran los efectos de éstos en el corazón del hombre. Curiosamente, a través del realismo maravilloso Carpentier trazó objetivos políticos (mostrar el lenguaje de América),

pero dicha estética devino en realidad poética. Quizás Stendhal no se planteó ningún objetivo político, pero al vincular las emociones de los hombres con las instituciones sociales mostró un rasgo importante de la realidad política: que ésta no se puede separar de las pasiones humanas. Paradójicamente, el realismo romántico descubre una parte fundamental de la política, en tanto que el realismo maravilloso aleja la literatura de la política.

### 1.5. Temas en la escritura de Carpentier y de Stendhal

Los temas que se deducen de la estructura narrativa de Carpentier son la revolución, el intelectual, la música y Dios. En Stendhal podemos diferenciar dos categorías; una primera tiene que ver con las instituciones sociales, tales como el crimen, el juicio, el derecho y la moral; y una segunda que se relaciona con la forma de vida, el *esprit vif*, el *savoir-vivre*, la *fatuité* y la *gaieté*.

#### a) Temas desarrollados por Carpentier

- La revolución

Las revoluciones son omnipresentes en la obra de Carpentier, es a lo que se enfrentan los personajes de *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces*, *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*. En esta última novela, la revolución se convierte en algo trascendental, no es simplemente un evento social y político, es un sino al que se ve conducida la cultura latinoamericana. Las revoluciones no se presentan en ninguna novela del escritor como un decorado en el que desarrollar una historia, tampoco sus textos son un relato de cómo y por qué suceden tales acontecimientos. Las revoluciones adquieren un estado filosófico, una condición existencial de la que sus personajes intentan escapar. De la misma manera que cualquier cultura desarrolla un pensamiento filosófico ante algo que le supera (la muerte por ejemplo), así procede Carpentier en relación con las revoluciones. Éste es el proceso que muestran sus novelas. En *El siglo de las luces* el lector es testigo del entusiasmo de Esteban y Sofía con la Revolución francesa, para luego ser partícipes del nihilismo y la decepción que ésta les genera. En *El reino de este mundo* se contempla el significado espiritual de las revueltas de Santo Domingo. Y en *El arpa y la sombra* el miedo a la Revolución francesa le lleva a Mastañ a querer beatificar a Colón. Hacer de la revolución una condición supernatural conlleva elaborar una respuesta, una manera de afrontar la

perturbación. Carpentier asume dos actitudes en este sentido, mantiene la esperanza en las buenas intenciones que albergan las revoluciones en sus comienzos, pero reconoce que las revueltas también implican caos, violencia, terror y decadencia en la producción artística (esta última versión será aceptada con resignación). Gracias a la influencia de la religión católica, Carpentier creó en una fuerza superior que rige la existencia de las personas. Tal fuerza tiene un lado positivo (idealista) y otro negativo (material), una y otra fuerza forman parte de ese algo que el ser humano no puede controlar, siendo la única alternativa aprender a convivir con el destino.

- El intelectual

El segundo tema que recorre transversalmente la estética de Carpentier es el del intelectual. Casi todos sus héroes son hombres que piensan, muy pocos son los que actúan, y aquellos que lo hacen son figuras negativas. Carpentier trata de responder a la cuestión de cuál es el papel del intelectual en América Latina, llegando a una respuesta desalentadora. En *Los pasos perdidos* el intelectual no tiene cabida en América; en *El recurso del método* su presencia es inefectiva, le es imposible conectar con las masas; en *El siglo de las luces* su única opción es encerrarse en su mundo espiritual; en *El acoso* la alternativa es convertirse en terrorista; y en *La consagración de la primavera* el intelectual es algo extraño que no encaja en la sociedad caribeña. Este conflicto tiene su origen en una creencia muy marcada de Carpentier: América Latina es una cultura viva. La actividad intelectual nace cuando la sociedad ha perdido el impulso vital. El protagonista de *Los pasos perdidos* no puede quedarse en América porque todo ahí es exceso de energía. No es posible reproducir la vida intelectualmente, ya que es eterno movimiento, en tanto que la reflexión es inmovilidad, es quietud, algo que al héroe carpenteriano le es imposible encontrar en la selva. Su lugar son los museos, los teatros, las óperas, es decir, la vida artificial y no la auténtica, la real. En consecuencia, dedicarse a la vida intelectual en América Latina es una garantía de fracaso; para habitar América es necesario estar vivo, o querer estarlo, no pensar sobre ella.

De esta relación malograda se desprende otra, como su opuesto; surge un ser que se encuentra en las antípodas del intelectual, y que en la filosofía de Nietzsche serían aquellos que desarrollan la fuerza de voluntad. Este rasgo puede apreciarse en cuatro personajes de Carpentier: Víctor Hughes, Henri Christophe, el Primer Magistrado y Cristóbal Colón. Los cuatro encarnan una fuerza desmedida de vivir. La Revolución francesa dota de sentido la existencia de Víctor Hughes, que no busca la realización de un ideal, desea sentirse vivo

siendo parte de algo. Igual sucede con el Primer Magistrado, a quien su anhelo de formar parte de la historia le mantiene vivo (le duele más ver cómo derrumban sus estatuas que perder el gobierno). Henri Christophe se empeña en construir un imperio igual o superior al imperio napoleónico. Y Colón se obsesiona con la búsqueda de oro para conservar sus títulos nobilísimos (lo que le lleva a inventarse un puñado de mentiras sobre América). En todos estos personajes la fuerza de voluntad es una reacción contra la realidad, es negarse a la realidad cambiando la percepción de ella y dirigiendo toda su voluntad a esa percepción. Tal actitud es contraria al intelectual de Carpentier. Para el escritor el intelectual debe creer en algo, tener ideales, tener fe. Tiene que aspirar a fusionar sus ideales con la realidad. Viene a ocupar la plaza de Cristo en la mitología de los cristianos. En tanto, los henchidos de la voluntad de poder se convierten en personajes caídos en desgracia por la fuerza con la que se rebelan a la vida, pues su existencia es un acto de indomabilidad, de resistencia. No desean fusionarse sino revelarse. Ése es, para Carpentier, el origen de la violencia y la dictadura en América Latina.

La tiranía en América no es producto de la barbarie, de la maldad, de la locura o de la intervención de gobiernos extranjeros. Las dictaduras son endémicas en las sociedades latinoamericanas porque éstas no son capaces de crear los mecanismos que controlen sus excesos de energía, de fuerza, de indomabilidad. El totalitarismo se produce por la ausencia de instituciones que armonicen las fuerzas sociales, y no por el exceso de instituciones que oprimen al individuo, como es tradicional en el pensamiento anglosajón y europeo. En realidad, estamos ante el mismo problema que tienen los intelectuales latinoamericanos: la falta de institucionalidad es lo que impide la transmisión de su pensamiento. Así, intelectual y tirano son seres antagónicos, pero procedentes de una misma matriz, sólo diferenciados porque el primero posee ideales, mientras que en el segundo la medida de su creencia está en proporción de su voluntad de poder.

- La música

El elemento de la música como motivo libre es frecuente en todas las novelas de Carpentier. En *Los pasos perdidos* el protagonista busca componer una obra musical (*Treno*). Además, recuerda diversos episodios de su niñez mientras escucha la *Novena Sinfonía* de Beethoven. En *El acoso*, una composición de Beethoven (*La eroica*) tiene también una función de orden temporal (sirve para que el lector pueda comprender cronológicamente el relato). Asimismo, uno de los personajes, Taquillero, aspira a ejecutarla algún día en público.

Algunos críticos han sostenido que la estructura de la obra guarda relación con esta composición<sup>14</sup> y es muy probable que así sea, sin embargo, desde el punto de vista de la significación no es necesario el conocimiento de la obra de Beethoven para su comprensión lectora. Por eso se ha clasificado la música como motivo libre, es un añadido que tiene utilidad como indicador temporal de los eventos que se narran; ocupa el mismo lugar que la presencia de la mujer con el abrigo de zorro, el billete falso o el libro de oraciones de Calatrava, entre otros objetos.

En *El recurso del método* la novela comienza mientras Ofelia toca una melodía de Beethoven (*Für Elise*), empero la referencia al compositor alemán en este pasaje no tienen ninguna significación especial más que la descripción de una actividad que realiza uno de los personajes. No sucede lo mismo en *La consagración de la primavera*, donde la referencia a la música sí es igual de relevante que en *Los pasos perdidos*, pues el título de la novela alude a la obra de Igor Stravinsky. Como el héroe de *Los pasos perdidos*, Vera busca su realización a través de la música representando el ballet del compositor ruso. Curiosamente, al igual que el protagonista de *Los pasos perdidos*, que no logra finalizar su obra musical, Vera nunca conseguirá representar la obra de Stravinsky. Así pues, la música es en la obra de Carpentier el valor absoluto donde las palabras y la vida de sus personajes aspiran a llegar pero no pueden. Además, su presencia constante en la mayoría de sus novelas indica el valor al que apunta su discurso, un discurso orientado a la estética y a la ética.

- Dios

La idea de Dios es también reiterativa en cuatro novelas. En *Los pasos perdidos* el personaje principal comprende lo qué es Dios cuando observa una vasija de barro tirada en medio de la selva; en *El acoso* el héroe lo entiende mediante un ritual africano; en *El reino de este mundo* Dios se manifiesta ante Ti Noel a través de un concepto, que él altera llamándolo “reino de este mundo”; y en *El arpa y la sombra* Dios se le manifiesta a Mastaï en su travesía por los mares del sur. Estos eventos tienen dos cosas en común. El primero es que el descubrimiento de Dios se produce mediante una revelación (un acto revelador). En la teología cristiana la revelación no es una verdad abstracta, es comprender las relaciones que Dios establece con los hombres. Tales relaciones se entienden gracias a la palabra, a la historia. En un lenguaje no religioso eso significa que Dios existe gracias a la narración de los hechos, es decir, por medio de la literatura. El otro aspecto en común es que Dios es vida.

---

<sup>14</sup> Müller-Bergh, 1972: 55.

Para Carpentier vida significa que el hombre debe tener un propósito, y su primera tarea es descubrir cuál es ese propósito. Buena parte de los héroes de la narrativa de Carpentier tienen como fuerza actancial la búsqueda de una finalidad en la vida (véase esquemas 17 y 30 del capítulo II). Después, habrá que tener fe para cumplir el objetivo. El músico de *Los pasos perdidos* comienza a componer una obra musical sólo después de su experiencia en la selva; en *El arpa y la sombra* Mastaï tiene claro el propósito de su vida después de su viaje por Sur América; el terrorista de *El acoso* acepta la muerte una vez encuentra el sentido de su vida en la casa de la vieja; y Ti Noel se dedica en *El reino de este mundo* a predicar su buena nueva luego de su largo periplo como esclavo. En definitiva, Dios es una presencia que se manifiesta como revelación en toda la obra carpenteriana.

#### b) Temas desarrollados por Stendhal

- El crimen, el juicio, el derecho y la moral

En todas las obras analizadas de Stendhal se produce un asesinato junto con la realización de un juicio. En *San Francesco a Ripa* y en *Le Rouge et le Noir* las razones que tiene el héroe para cometer el asesinato resultan fundamentales, mientras que en *Les Cenci* y en *La Chartreuse de Parme* la atención sobre el asesinato se desplaza hacia el juicio de éste. De tomar estos cuatro textos como uno sólo, los dos primeros desarrollarían, principalmente, la primera parte, la que profundiza en el asesinato, mientras que los dos últimos relatos ahondarían en la segunda parte, en el juicio. Es importante mencionar que el asesinato no se aborda como lo hacen las actuales novelas contemporáneas, en Stendhal la intriga no recae en cómo se comete el asesinato, mucho menos en descubrir quién lo lleva a cabo. Asesinato y juicio son sólo excusas para conducir al lector a otros temas: el derecho y la moral.

En *San Francesco a Ripa* la intriga que sostiene al texto se basa en entender por qué Campobasso ordena asesinar al caballero Sénecé. Como se ha señalado anteriormente, el estilo de Stendhal se caracteriza por el retrato psicológico de sus personajes. El reducido espacio de este cuento no le ayuda a su escritura, pues dificulta el retrato pormenorizado de sus protagonistas. Sin embargo, a través del inicio del cuento es posible darse cuenta que el conflicto recae entre la condesa Orsini y la princesa Campobasso, encarnando cada una de ellas una moral diferente. Orsini es la moral que hoy en día se identificaría con el espíritu moderno, cuya única razón de ser es funcionar; sus características son la ligereza, la fatuidad, la vacuidad y la banalidad. Campobasso, en cambio, representa la existencia pesada, seria,

pasional, comprometida. El asesinato sólo constituye un pretexto para mostrar la disputa entre estas dos visiones ideológicas.

En *Le Rouge et le Noir* la tónica es similar. La intriga se sostiene en entender cuáles son las razones del comportamiento de Julien. Si bien es cierto que la novela se cierra con un juicio, la narración no se centra en el procedimiento judicial –como sí lo hace *La Chartreuse de Parme*–, se enfoca en comprender los motivos que llevaron a Julien a intentar asesinar a su antigua amante (nótese que la acción es prácticamente la misma que en *San Francesco a Ripa*). De esta manera el asesinato dirige al lector a un conflicto moral. Julien simboliza lo que Nietzsche llama voluntad de poder, pues se plantea un objetivo en la vida y hace de ese objetivo la razón de su existencia, sin esperar que la vida le proporcione la razón de ser y siendo el mismo Julien el forjador de su propio destino. En este sentido, e igual que lo hiciera la princesa Campobasso, la lucha de Julien consiste en reafirmarse a sí mismo. Por ello, aceptar que ha cometido un crimen supone ir contra su propia naturaleza. Ésa es la razón por la que no apela a la sentencia y acepta la muerte con relativa paz.

Aunque hay un asunto que Stendhal no resuelve aún: ¿de qué manera va la sociedad a responder a naturalezas como la de Campobasso o Julien Sorel? En *Le Rouge et le Noir* lo señala a través de una reflexión:

Une mouche éphémère naît à neuf heures du matin dans les grands jours  
d'été, pour mourir à cinq heures du soir; comment comprendrai-elle le mot nuit?  
(Stendhal, 1830: 1958, 504-505).

El día y el insecto son la sociedad, el cazador<sup>15</sup> y la noche son el asesino, ¿cómo deben entenderse ambos si son dos fisonomías diferentes? Stendhal responde a esta cuestión en *Les Cenci* y, particularmente, en *La Chartreuse de Parme*. En esos dos textos ya no es importante entender las causas que conducen al héroe stendhaliano a asesinar, lo que interesa es comprender los mecanismos que la sociedad crea para juzgar al asesino. En *Les Cenci* el conflicto radica en el juicio contra Béatrix y su familia. Clément VIII representa el poder modernizador que tiene sus orígenes en los principios de la religión católica, religión que enjuicia a las naturalezas como las de Julien y Campobasso con el simple calificativo de malvadas, demoníacas. A la modernidad le interesa el control. El escritor muestra lo que hoy en día se denomina política criminal, que define qué conductas van a ser tipificadas como delictivas. En las sociedades modernas, las políticas criminales están diseñadas no para determinar lo qué es justo y lo qué es injusto, están hechas para defender los intereses del

---

<sup>15</sup> Previo a este pasaje, Stendhal realiza una metáfora sobre el cazador.

Estado, en el entendido de que éste constituye la expresión máxima de la sociedad organizada. De este modo, el Estado decide qué acciones del hombre van ser calificadas como delito en función de sus propios intereses, con la finalidad de preservar la organización social y no la de impartir justicia. Esta idea es la que Stendhal expone en *Les Cenci*. A Clément VIII no le interesa juzgar si el asesinato de Béatrix es justo o no, para él lo primordial es controlar tales comportamientos, pues teme que la acción de Béatrix sea imitada por otros y la convivencia social se vea amenazada. Finalmente, el Papa la condena a muerte aun sabiendo que desde el punto de vista de la ley y de la moral su crimen estaba justificado. En otras palabras, Clément VIII asesina a Béatrix para enviar un mensaje a los ciudadanos: de actuar como ella compartirán el mismo destino.

En *La Chartreuse de Parme* Stendhal irá más allá al pretender reflejar los orígenes del derecho. La ley no nace para hacer del mundo un lugar mejor, más justo. La función del derecho es resolver los problemas sociales en atención a los intereses de los poderosos, porque el mundo es y siempre ha sido una lucha de poderes. El derecho no está para conducir a la sociedad a una vida más justa, su única preocupación es que la sociedad funcione en armonía, esto es, evitar el conflicto y el desorden. El desequilibrio entre el mundo ideal y el mundo real se refleja en la paradoja de que Fabrice busca la realización de una idea (la gloria y el amor), mientras se desarrolla un mundo paralelo –el mundo real– contiguo a él: la lucha encarnizada de los nobles toscanos. Dicho de otra forma, el héroe stendhaliano busca lo que debería perseguir el derecho: la consecución de un mundo ideal. El conflicto en *La Chartreuse de Parme* surge cuando estos dos mundos colisionan. Al igual que Béatrix, Fabrice se ve envuelto a su pesar en un asesinato que sólo constituye el pretexto para que los nobles de Parma le disputen el poder al conde Mosca. Cada uno de ellos interviene para salvaguardar sus intereses, que no tienen que ver con hacer un mundo mejor (ver esquema 46 en el capítulo II). Las razones de su participación política responden a causas mundanas, que van desde el placer de gobernar sobre los demás hasta la satisfacción de pasiones personales. Lo que menos importa en el relato es saber si Fabrice es inocente o no. Si en *Les Cenci* quedaba alguna duda de si la política criminal sirve a intereses más mezquinos, con *La Chartreuse de Parme* Stendhal transmite que el derecho no responde a lo sublime, a la idea, sino a realidades más vulgares. La política –pues el derecho es político– no consiste en hacer del mundo un lugar tal y como debería ser, la función del derecho es simplemente pragmática. Fabrice del Dongo no tiene cabida en ese mundo, su destino está en un lugar alejado de él: la Cartuja de Parma. Con ello, Stendhal ejemplifica la solución que las sociedades modernas



encuentran para las naturalezas como las de Campobasso, Béatrix, Julien o Fabrice: la muerte o el encierro perpetuo, que es una manera de anulación.

- El *esprit vif*, el *savoir-vivre*, la *fatuité* y la *gaieté*

Los personajes de Stendhal poseen ciertas características que los determinan frente al conflicto. Pero no puede entenderse estas particularidades como fijas, pues uno de los logros literarios de Stendhal es la complejidad del carácter de sus creaciones. Sólo se encuentran definidas desde el punto de vista actancial. Desde ese enfoque, el motor del héroe de Stendhal es en todos los casos el mismo: el *esprit vif*, la pasión, la voluntad de poder (véase los esquemas 38, 39, 41 y 47 del capítulo II); pero ¿qué significan estas expresiones? El *esprit vif* se encuentran como cualidad en François y en su hija Béatrix. Es algo que los faculta para hacer cosas extraordinarias en la vida<sup>16</sup>. En *San Francesco a Ripa* Stendhal describe a su heroína como ostentadora de la *passion romaine*, que haría referencia a una existencia seria que le lleva a tomarse la vida con solemnidad, nada es trivial para Campobasso, todo es trascendente. Éste es el motivo por el que la abandona Sénecé, ya que él prefiere la ligereza de Orsini que la existencia pesada y aburrida de Campobasso.

En *Le Rouge et le Noir* Julien Sorel se define como alguien determinado por la voluntad. Se ha propuesto dejar de ser campesino y convertirse en noble, está dispuesto a cualquier cosa para cumplirlo. Con Fabrice la situación es más compleja, convive con la pasión pero, en algunos momentos, comparte ciertos rasgos con Sénecé –también con Mosca–. Stendhal llama *gaieté* a estas características. Tanto Fabrice como Sénecé se consideran incapaces de amar, es decir, de tener la pasión de Campobasso o la determinación de Julien Sorel. La *gaieté* es una existencia ligera, un poco vacía, aunque más que vacía es la complacencia, es el gozo de la vida. A estos personajes no les molesta la ligereza de espíritu, se sienten cómodos con ella aun sabiendo de su fatuidad. Michel Crouzet califica la *gaieté* como un atributo positivo, pues la *gaieté* es la elección de la alegría frente a la tristeza, es una sensibilidad gozosa<sup>17</sup>.

Resulta difícil que personajes como Fabrice o Sénecé desarrollen la determinación del carácter. En el caso del primero la situación es particular debido a su experiencia en Waterloo;

---

<sup>16</sup> Por “extraordinarias” no nos referimos a cosas “buenas”, sino a cosas fuera de lo común. Por ejemplo, en vez de seguir los caminos convencionales que muy posiblemente le hubieran asegurado una vida sin problemas, Julien Sorel elige los caminos más difíciles, los menos frecuentados. Ver esquema 40: Decisiones de Julien en *Le Rouge et le Noir*.

<sup>17</sup> Crouzet, 2010: 85-86.

la guerra le marca, le hace ver que la voluntad no se encuentra relacionada con un resultado determinado. Para tener voluntad es necesaria la pasión, y ésta no se adquiere pensando en los logros. En Julien Sorel la pasión nace de la literatura (leía los libros que le dejó el viejo cirujano); sin embargo, a pesar de ser aristócrata, Fabrice es inculto. Su suplicio en la novela consiste en adquirir la pasión, o dicho de otra manera, en obtener el *esprit vif*, que no logra desarrollar hasta encontrarse encerrado, alejado del mundo, en la torre Farnèse. Al final de su vida, Fabrice se aleja del mundo para conservar la pasión. Por lo tanto, la imaginación es el origen del *esprit vif*, que Julien lo logra gracias a la literatura y Fabrice por medio de la soledad.

El idealismo no nace del mundo sino fuera de él, y se le contraponen el *savoir-vivre* y la *haute fatuité*. Tanto a la condesa Orsini como a Gina del Dongo se las retrata como espíritus ligeros que poseen el *savoir-vivre*. Las dos son seres intrigantes que no se toman la vida en serio, dramáticamente, la vida es para ellas un juego. Uno de los consejos que Gina le da a Fabrice es que si quiere sobrevivir en este mundo debe tomarse la vida como si fuera un juego de *whist*, no debe cuestionar las reglas sino simplemente saberlas jugar. En esto consiste el *savoir-vivre*. Desgraciadamente, los héroes de Stendhal no pueden simplemente jugar el juego, deben cuestionarlo todo. De ahí que no tengan lugar en el mundo que el príncipe Korasoff anuncia a Julien, el de la *haute fatuité*, el del sin sentido, no en el plano ontológico sino en el plano material. Es la sociedad que funciona sin ilusiones, sin gloria, sin aspiraciones trascendentales, donde se vive únicamente por vivir. En esa forma de vida, le dice Korasoff a Julien, no conviene tener un semblante triste ni dramático, pues no hay espacio para grandes propósitos, lo importante es funcionar por el mero hecho de funcionar.

Entre todas las creaciones de Stendhal el conde Mosca es quien mejor dotado está para ese mundo, pues poseyó alguna vez el *esprit vif* pero lo abandonó para disfrutar de una vida más mundana, y lo hizo de forma gozosa. Estas dos combinaciones (la *gaieté* y el *savoir-vivre*) lo capacitan para triunfar en el mundo de la *haute fatuité*. En el fondo, el escritor plantea un combate entre el idealismo y el materialismo, pues Stendhal advertía de la presencia de un nuevo mundo, una nueva forma de vida donde los valores materiales serían lo único que contaría, dejando en un segundo plano las emociones humanas.

#### 1.6. Reflexiones finales de la comparación temático-estructural

Como puede observarse, la temática tratada por estos escritores no tiene elementos en común, por lo que no puede llevarse a cabo un análisis comparado como tal a partir de los

temas de sus respectivas obras. No obstante, sí pueden compararse las formas, es decir, las maneras en que se reproduce la realidad en sus narrativas.

La realidad se encuentra cosificada en Carpentier, como si de un objeto estático se tratara. En Stendhal, en cambio, la realidad siempre está en movimiento, de ahí la pretensión de realizar la novela total –algo muy propio de la novela europea del siglo XIX–. Ésta constituye la piedra de toque que explica por qué ambas narrativas se desarrollan en sentidos contrarios. La novela de Carpentier parte de la idea, mientras que la de Stendhal parte de la situación. Escribir a partir de una situación implica captar un movimiento, que no es más que el conjunto de relaciones que suceden entre los actores, los partícipes de esa actividad. Stendhal toma como base el presupuesto de que los actores de ese movimiento son las pasiones humanas, de forma que siempre va existir en su estética la preocupación por desarrollar el conflicto del relato como consecuencia de la interrelación de la psicología de los personajes. En tanto, que en las obras de Carpentier el movimiento no existe. En sus novelas la ausencia de personajes, de individuos, no permite el desarrollo del drama. Su obra se aproxima más a la poesía que a la dramaturgia. Esto explica la razón de que el interés principal en su estética no sea la configuración de una situación, de un conflicto, sino precisar el detalle, que es lo que origina el objeto de la narración. La literatura de Carpentier consiste en exponer al lector la manera en que está hecho el objeto poético, llámesele a éste revolución, intelectual, música o Dios. La literatura de Stendhal, por su parte, tiene el propósito de construir el escenario desde donde pueda observarse el comportamiento de los hombres.

Otro aspecto relevante que se explica en función de este detalle es que la realidad tiende hacia el esteticismo en Carpentier, mientras que en Stendhal se orienta hacia la política. La razón subyacente a esta característica no consiste en que el tema tratado por Carpentier no sea político, sino que al ser reproducido como un objeto poético y no mediante sus relaciones dinámicas, el escritor conduce su narrativa a un saber íntimo, sensible, estético. A la escritura de Carpentier no le interesa mostrar las relaciones que producen un acontecimiento determinado, sino cómo el artista construye su objeto (aunque sí pueden observarse los procesos de reificación y de transformación de significado, cómo lo real pasa a un plano poético). Por ello se afirma que las revoluciones de las que hablan sus novelas poco tienen que ver con las revoluciones políticas e históricas. Carpentier utiliza la política (la Revolución cubana) como plataforma para dar a conocer su literatura. Sus revoluciones cosificadas conducen a una realidad interior, a la angustia que le causa al artista la inestabilidad política y social, a la soledad a la que se ve condenado el intelectual latinoamericano o al consuelo cristiano que se observa en cada parte de su obra. *El reino de este mundo* es el ejemplo

perfecto de la transformación poética de la realidad. En ese pequeño relato no es posible identificar algo similar a una descripción de una situación revolucionaria, lo que encontramos es el pensamiento poético de un católico que busca mostrar la belleza, la realidad sensible, y no la materialidad de ésta.

Stendhal se encuentra en las antípodas de la escritura de Carpentier. Su etiqueta de romántico puede persuadir al lector de no ver su mordaz crítica política, así como de no apreciar que lo jovial de su estética oculta la seriedad y la tragedia de su ideología. Al realizar un análisis estructural puede comprenderse que el amor (las emociones) no forman parte de su temática, sí lo son de su discurso pero no de su narrativa. La división en dos categorías de su temática, una que se orienta a la institucionalidad (el crimen, el juicio, el derecho y la moral) y otra que se dirige a las repercusiones de ésta en la vida (el *esprit vif*, el *savoir-vivre*, la *fatuité* y la *gaieté*), revelan el afán de mostrar las relaciones que se establecen en la sociedad y el hombre, no en su realidad poética, sino en su realidad total. Stendhal no persigue reproducir la realidad en su aspecto sensible, busca su materialidad, cuyo fundamento no son las fuerzas sociales o económicas, son las pasiones humanas. De ahí que su literatura sea catalogada como realista, únicamente es romántica por los valores que plantea su discurso, tal y como puede verse en el capítulo III concerniente a la estructura y el fundamento de los valores del discurso de Stendhal. En definitiva, lo real maravilloso de Carpentier tiende al esteticismo mientras que el realismo romántico de Stendhal se inclina a lo político.

Ahora bien, ambos escritores tienen en común el papel que le otorgan a la acción narrativa; mientras Carpentier no le da valor alguno, Stendhal se ve desbordado por ella. En el caso del primero esto se explica por su ideología estética; al rechazar el personaje, el drama, resulta complejo producir una historia de grandes proporciones a la usanza de Stendhal y demás escritores del siglo XIX. La dificultad de la lectura de sus obras de gran extensión – como *La consagración de la primavera* – radica en ese aspecto, ya que carecen de tensión narrativa o de drama –aunque tienen el potencial para tenerla–. El escritor suple esta carencia con la originalidad con la que presenta la historia en el aspecto formal. Pero un formato demasiado extenso vuelve incómoda la lectura, sólo apta para un público selecto, altamente culto. No obstante, es en esta particularidad, en la forma de presentar la historia, donde se halla la genialidad de Carpentier, que lógicamente tiene mayor eficacia en los relatos cortos. *El acoso*, por ejemplo, se encuentra perfectamente equilibrada, permite poder visualizar la hazaña de presentar una historia sin utilizar personajes y prescindir del drama. Básicamente, el relato se convierte en un poema narrado. *El reino de este mundo* es otro ejemplo, sus pequeñas fabulaciones no guardan relación entre sí más que por la visión poética con la que

son narradas. Y en *El arpa y la sombra* la alegoría oculta la evaluación de su propuesta estética.

En Stendhal ocurre un hecho curioso. *Le Rouge et le Noir* presenta un equilibrio entre la acción narrativa y el estilo (el retrato psicológico de los personajes). Por ello, algunos autores consideran que esta novela es ligeramente superior a *La Chartreuse de Parme*<sup>18</sup>, pues este último relato carece de proporción, la acción se ve excedida por la complejidad de los conflictos que acontecen. Tal aseveración depende de la concepción que se tenga de la literatura. De considerar que el valor de la narrativa consiste en contar una historia, y que la filosofía y las ideas deben introducirse en forma narrativa, es decir, que lo que se juzga no es la originalidad de la idea, de los conceptos que el escritor plantea, sino la capacidad de engendrar mitos, tanto la narrativa de Stendhal como la de Carpentier fracasan en este aspecto. Por el contrario, si se interpreta que la función de crear significados no depende únicamente de contar historias, sino que también intervienen otros factores como la capacidad de crear idiolectos, lenguajes particulares, la imperfección de Stendhal y Carpentier se convierten en virtud.

Esta idea se relaciona con otro aspecto en común en ambas escrituras: el desarrollo de la función mitológica en la organización del texto. Si bien es cierto que Stendhal la expone muy bien en *Le Rouge et le Noir*, en *La Chartreuse de Parme* su orientación es más ideológica. En Carpentier, pese a que en dos de sus novelas los hechos se vinculan causalmente (*Los pasos perdidos* y *El recurso del método*), la función mitológica no termina de estar muy lograda. Esto se debe a que los mitos a los que recurre Carpentier son demasiado intelectuales, propios de la alta cultura, por lo que no se logra la sensación de leer una historia enraizada en la vida. Que los dos escritores tengan en su haber textos cuya función predominante sea la ideología muestra que para ellos la literatura no sólo consistía en contar una historia. La narrativa es el vehículo de su pensamiento que se subordina a éste, aunque los fines sean distintos –Carpentier la orienta a lo estético y Stendhal a lo político–. Para ellos, el objetivo de la literatura no es la fabulación, el entretenimiento de los lectores. Los dos tenían muy bien formada su posición política, concebían la literatura como un medio para incidir en la realidad.

Javier del Prado plantea que debe existir una relación armónica entre el tema y su tratamiento, entre el paradigma y el sintagma<sup>19</sup>. En efecto, el hecho de que la realidad en Carpentier tienda hacia el esteticismo, hacia una realidad sensible, permite al escritor que el

---

<sup>18</sup> De Beaumarchais y Couty, 2003:1096.

<sup>19</sup> Del Prado, 2000: 299.

tratamiento de sus temas sea subjetivo, poético, sus relatos no requieren estar contextualizados en una realidad política y social para leerlos; los textos de Carpentier son novelas de ideas tratadas poéticamente. La ausencia de drama y la inexistencia de personajes en sus textos no admite que exista un vínculo entre lector y escritor mediante la identificación de los temas que su narrativa recoge, pues de su literatura no surgen arquetipos de la cultura de masas. Sin embargo, sí se puede establecer una identificación por la manera en que el escritor trata los temas, lo que él mismo llama realismo maravilloso. Esto se debe a que el destinatario de su discurso –y de su literatura– son los escritores y no el lector común, tal y como se ha planteado en el capítulo III cuando se hacía referencia al auditorio al que se dirige el discurso de Carpentier. En Stendhal pasa lo contrario, el escritor busca la realidad total, absoluta. Para ello, vincula los temas políticos (el derecho y otros) con la vida cotidiana; necesita desarrollar una estética centrada en mostrar las emociones –y su interrelación– de sus personajes. Así pues, el retrato psicológico y el drama son el medio idóneo para reproducir una realidad social y política. Sólo en un elemento se asemejan Stendhal y Carpentier: la poca efectividad en el desarrollo de la función mitológica. La razón se debe a que ambos entienden la literatura como un vehículo de su pensamiento, es decir, no son grandes fabuladores.

A continuación se desarrollarán dos conclusiones también resultantes de la comparación, pero que no surgen de la confrontación directa de los temas que abordan los autores, de una primera percepción, sino que se originan a partir de las estructuras de los textos. Son conceptualizaciones que, pese a su abstracción, dotan de sentido particular a sus obras y forman parte del campo temático de ambas literaturas. Estas son el poder y la autoridad.

Tanto Stendhal como Carpentier comparten la idea de que el poder está relacionado con la vitalidad (la fuerza de la voluntad). Para el primero, la fuerza vital es lo que dota al individuo de la capacidad para enfrentarse al conjunto de instituciones de la sociedad francesa; para el segundo, el exceso de vitalidad es la causa de las dictaduras latinoamericanas. De esta manera pueden establecerse paralelismos entre Julien Sorel de *Le Rouge et le Noir* y el Primer Magistrado de *El recurso del método*. La vitalidad es el héroe en Stendhal y el antihéroe en Carpentier. Por otra parte, la idea de autoridad en los dos escritores está relacionada con la figura paterna, pero al igual que con el poder, también en esta cuestión se produce una variación del tema. En Carpentier la autoridad se proyecta en la figura materna, en tanto en Stendhal se orienta a la figura paterna. Tal disposición tiene consecuencias en la representación masculina y femenina de sus respectivos relatos.

- El poder

Tradicionalmente, *El recurso del método* ha sido percibida como una novela que se suma a la temática del dictador ilustrado. Estas dos nociones tienden a asociarse a la figura del militar que con más o menos preparación académica ejerció el despotismo en algunos países latinoamericanos. A pesar de que Carpentier promovió tal idea, una lectura más atenta del texto permite darse cuenta que el Primer Magistrado no es un militar de carrera, mucho menos un hombre ilustrado. Es un periodista de provincias, más autodidacta que académico, que comprende equivocadamente los textos filosóficos, pero que entiende la idiosincrasia de su pueblo, lo que le permite conservar el poder durante largo tiempo. El secreto para mantener el poder en las sociedades latinoamericanas no es la ilustración, sino lo contrario, comprender el razonamiento de sus gentes y no el pensamiento que emana de las academias, de las universidades, del pensamiento ilustrado. En realidad, el auténtico ilustrado del relato es el filósofo de Nueva Córdoba.

La figura del Primer Magistrado ya venía siendo perfilada en otras novelas del escritor. El personaje posee las mismas características que Víctor Hughes en *El siglo de las luces*, Henri Christophe en *El reino de este mundo*, el Adelantado en *Los pasos perdidos*, e incluso Cristóbal Colón en *El arpa y la sombra* –a pesar de que esta novela fue escrita después de *El recurso del método*–. Los cinco personajes poseen algo en común: son seres con una energía y vitalidad formidable, que hacen de la política el sentido de su existencia. Sus antagonistas carecerán de esa vitalidad, son los intelectuales que tienden más al pensamiento que a la acción (Esteban, Ti Noel, el filósofo de Nueva Córdoba, Mastaï, etc.). La energía de la que son depositarios los antihéroes de Carpentier les lleva a desarrollar siempre la misma función en el relato, la de fundadores, la de conquistadores, la de ejecutores de las ideas. El problema surge cuando no se les puede controlar, pues no existen instituciones que lo hagan, y se vuelven monopolizadores del ejercicio del poder. Su deriva en seres autoritarios no ocurre por su personalidad perversa, malvada o irracional, su transformación en dictadores se debe a la ausencia de una red de instituciones que regule su funcionamiento. De manera que la respuesta de Carpentier para explicar el origen de las dictaduras americanas no proviene de causas externas a la región, sino de las mismas sociedades latinoamericanas, que son incapaces de desarrollar una infraestructura institucional que pueda controlar la vitalidad de sus habitantes. Por ello, la mayoría de libertadores –que irónicamente necesitan de la vitalidad para cumplir sus propósitos– finalizan siendo unos tiranos.

Por extraño que parezca, las características del antihéroe de Carpentier son las mismas que las del héroe de Stendhal, particularmente las de Julien Sorel. Éste también procede de las provincias, es autodidacta y, sobre todo, tiene la misma energía y vitalidad que el Primer Magistrado de Carpentier, característica fundamental que le permite enfrentarse a la sociedad. No obstante, hay una gran diferencia de fondo: la sociedad a la que desafía Julien Sorel está firmemente establecida, tiene un gran poder. La institucionalidad francesa se encarga de derrotar al héroe de Stendhal, en tanto que la sociedad latinoamericana no puede vencer el antihéroe de Carpentier.

Así, puede observarse que ambos escritores comparten una concepción vitalista del poder, pero lo utilizan de forma diferente, atendiendo a sus ideologías y a sus contextos culturales. Stendhal recurre a la vitalidad para rebelarse al enorme poder de la institucionalidad francesa, por lo que su héroe es un rebelde. Carpentier, al proceder de una cultura donde la institucionalidad es frágil, atribuye la vitalidad como la causa de los males políticos. Anhela la institucionalidad europea, de forma que su anti-héroe es un fundador. Dicho de otra manera, la vitalidad, la fuerza de voluntad en Stendhal es virtud pero en Carpentier se transforma en desgracia.

- La autoridad

Carpentier fue un escritor conservador, las mujeres tienen siempre un papel pasivo en sus novelas. Como objetos, constituyen un medio de deseo para los personajes masculinos. Sin embargo, el amor para Carpentier está desprovisto de deseo, ya que lo orienta a la figura de la madre. La relación de Ruth con el protagonista de *Los pasos perdidos*, la de la vieja con el terrorista de *El acoso*, la de Sofía y Esteban en *El siglo de las luces*, y la de Enrique y Vera en *La consagración de la primavera* son descritas como si de una relación entre madre e hijo se tratara. El sexo y el deseo no tienen cabida, pues la madre es símbolo de autoridad, es la ley, incluso es sinónimo de Dios (a la mujer se le atribuye la capacidad de crear la vida y para Carpentier la vida es Dios).

En la estética de Carpentier el sexo surge del deseo de transgredir la ley. Así, todas las relaciones provistas de deseo implican cierto tipo de transgresión. Mouche es la amante del héroe de *Los pasos perdidos* mientras éste se encuentra aún casado con Ruth; Colón tiene relaciones con la reina Isabel; Estrella, con quien se acuesta el asesino de *El acoso*, es prostituta, oficio definido como impúdico e inmoral por la tradición cristiana; Enrique, casado con Vera, tiene sexo con su prima Teresa, no con su esposa; y entre Sofía y Esteban la



atracción sexual es un quebrantamiento de sus vínculos consanguíneos: se separan cuando están a punto de besarse y se vuelven a encontrar cuando la atracción sexual ha decaído. De forma que el sexo nace por la voluntad de violar la ley, la autoridad. Pero si la ley es semejante a la madre y ésta a Dios, la experiencia sexual resulta traumática, tormentosa, ya que constituye una infracción, un delito, un pecado. De ahí que el héroe de Carpentier busque siempre relaciones asexuadas. En su ideal de amor no existe ningún resto de apetencia sexual, pues desear sexualmente a una mujer es ir en contra de lo divino, a contrasentido de Dios.

Al contrario que en Carpentier, las mujeres de los relatos de Stendhal tienen personalidades activas, incluso más que los personajes masculinos del escritor. En *San Francesco a Ripa* y en *La Chartreuse de Parme* los hombres se convierten en objeto o medio de la actividad de la heroína. Sénecé es el objeto de amor de Campobasso, que es sacrificado en su disputa con la condesa Orsini. En *La Chartreuse de Parme* la creación del personaje de Gina constituye uno de los más brillantes de la literatura occidental. Su función dentro del relato va más allá de mantener con vida a Fabrice, representa una filosofía –la de vivir al máximo el tiempo presente–, que es la única que puede rivalizar con el idealismo de Fabrice.

Más que un juego competitivo entre hombres y mujeres, el lector se encuentra en la estética de Stendhal con naturalezas que podrían denominarse como femeninas y masculinas. Tanto hombres como mujeres pueden indistintamente ser partícipes de estas naturalezas. Por ejemplo, una de las características que el narrador de *Le Rouge et le Noir* resalta de Julien son sus rasgos femeninos, lo que no significa que la feminidad consista en que los hombres posean atributos físicos femeninos; es más bien una manera de transmitir que el hombre puede tener un carácter femenino o viceversa. En otras palabras, lo masculino y lo femenino no son categorías ontológicas, es una cuestión de roles sociales.

Para Stendhal lo masculino es la autoridad, en tanto que lo femenino representa lo que se rebela ante ella. Lo masculino se observa en el señor de Rênal, en el marqués de La Mole y en los príncipes Ranuce. Es el poder que deviene de la autoridad y de la ley. Para el escritor este poder es caprichoso, mezquino, arbitrario y absoluto. El señor de Rênal tiene todo el poder para hacer lo que quiera con la vida de Julien. Lo aleja de su familia para dejarlo luego sin trabajo. Las aspiraciones de Julien no significan nada para él. Lo mismo ocurre con el marqués de La Mole, que lo trata como si fuera una mascota y decide si lo convierte en noble sin mediar las consecuencias de lo que tal acción significa para Julien. En *La Chartreuse de Parme* son los príncipes los que se comportan masculinamente, manejando a su antojo la vida de sus cortesanos. Los dos se encaprichan con Gina y uno de ellos la fuerza a tener sexo; actúan como monarcas absolutos sin sensibilidad alguna.

Lo femenino en cambio es lo que resiste a la autoridad. No es debilidad, es el poder que se origina de la resistencia, de la rebeldía, que parte de una condición de desventaja, de desigualdad. La señora de Rênal se impone al señor de Rênal encontrándose ella en situación social inferior<sup>20</sup>. Igual hace Gina del Dongo, que triunfa aún teniendo en contra a todo el poder social. Stendhal admira este poder que surge en condiciones desfavorables. Julien Sorel aprende de la señora de Rênal y Sanseverina se convierte en la maestra que guía los pasos de Fabrice<sup>21</sup>. En nuestra interpretación, las relaciones de amor entre la señora de Rênal y Julien, y entre Fabrice y Gina, no constituyen relaciones que se asemejen a la de una madre y un hijo. Es una relación entre iguales, entre semejantes, que deviene por compartir un rango social, una misma condición de inferioridad ante el poder despota, tirano y absoluto.

Así pues, la feminidad en Stendhal es un conjunto de estrategias que los de abajo —en la escala social y moral— desarrollan para imponerse a los de arriba, en tanto lo masculino representa la autoridad, el estatus quo. En Carpentier sucede lo contrario; la autoridad es lo femenino. Lo masculino desea arrebatar ese poder, la fuerza erótica de sus textos consiste en el ánimo de violentar la autoridad. Situación que se ve neutralizada por la influencia católica, particularmente por la idea de la culpa, que le lleva a eliminar el deseo sexual de las relaciones amorosas entre sus personajes. En Stendhal esto es impensable, pues para él el deseo tiene que ver con un acto de comunión entre iguales, es decir, es compartir el sentimiento de rebeldía contra la autoridad.

## 2. Análisis del discurso

### 2.1. Auditorio al que se dirigen los escritores y estrategia para conseguir una actitud favorable de éste

Carpentier se dirige al auditorio de los escritores hispanoamericanos. Lo hace inventándose un lugar, un espacio, que recibe el nombre de América Latina. Paradójicamente, éste no es un paisaje, es un concepto, una reflexión. Reflexión que enfatiza en la necesidad de imaginarse un lugar. Más que una realidad física, tangible, América es el resultado de la imaginación especulativa del escritor. En cambio, el auditorio al que se dirige Stendhal es a un único lector, no al lector coetáneo suyo, sino a uno selecto, a esos *happy few* a los que dedica *La Chartreuse de Parme* (en el capítulo II se expuso que la crítica de Balzac a

---

<sup>20</sup> Nos referimos a una inferioridad desde una perspectiva de género, pues desde el punto de vista de la clase social pertenece a la nobleza. Sin embargo, este título está condicionado por su condición de ser mujer.

<sup>21</sup> También durante la batalla de Waterloo Fabrice es guiado por una mujer. Ésta le indica cómo debe comportarse en la batalla.

Stendhal se basaba principalmente en que la lectura de *La Chartreuse de Parme* resultaba difícil porque se orientaba a un público limitado, estrecho). Por una parte, este comportamiento es elitista, en el sentido que el escritor no pretende llegar a las masas, a un público extenso. Sin embargo, desde el punto de vista discursivo no es propiamente un auditorio selecto, pues Stendhal no desea que sus textos se conviertan en referencia. Podría decirse que Stendhal se dirige al lector rebelde que comparte con el escritor el desencanto del tiempo que le ha tocado vivir. Desde el punto de vista histórico, este lector desencantado representa a la pequeña clase media liberal de la época, que tenía aspiraciones de ascender socialmente pero que era consciente que en la vida real la meritocracia era muy difícil durante la restauración borbónica.

La estrategia que utiliza Carpentier para conseguir el favor del auditorio al que se dirige es posicionándose como autoridad intelectual. Carpentier es una combinación de intelectual y escritor de relatos, aunque sus novelas tengan poco de fabulación. Desde su perspectiva, el escritor debe tener una función en la sociedad. Considera que sus escritos cumplen el propósito de descubrir América al mundo –europeo– y a los propios latinoamericanos. Esto lo convierte en un intelectual, puesto que la escritura tiene claros objetivos políticos. El instrumento del que se vale para la consecución de esos objetivos es la narrativa, concretamente ciertas características formales que él llama espíritu barroco y realismo maravilloso. Éstos, más que un estilo y un género literario, son idiolectos, señas particulares que al responder a fines políticos permiten que su narrativa se convierta en escritura política.

La combinación de funciones (intelectual y narrador) se explica porque Carpentier carece de instituciones que lo cobijen, pues nunca ha existido una infraestructura político-cultural que represente a América Latina en su totalidad<sup>22</sup>. Al no existir una tradición

---

<sup>22</sup> Al decir que nunca ha existido una infraestructura cultural en América Latina que represente a la región en su conjunto, una institucionalidad que permita la difusión del pensamiento, no significa que no haya habido esfuerzos en los diferentes países, de los cuales muchos han sido más o menos exitosos. Pero cuando nos referimos a una infraestructura, hablamos de algo más que la fundación de revistas, editoriales o premios literarios; se trata de un ecosistema que permita crear relaciones de dependencia de ese entorno, a fin de que pueda tener autonomía y, con el tiempo, crear reconocimientos propios en base a sus propios postulados ideológicos culturales, cuya finalidad última es crear una tradición. La infraestructura generalmente abarca personas ligadas a instituciones que normalmente aparecen públicamente en segundo plano, como son los editores, libreros, profesores de universidad, facultades de filologías, críticos literarios o periodistas culturales. Todos ellos se encuentran más o menos vinculados, no por su visión partidaria política, sino por la idea de lo que es la literatura y la cultura. Los esfuerzos históricos de los intelectuales latinoamericanos no han sido suficientes para crear un espacio cultural propio que reconozca por sí mismo el valor de su literatura. Recientemente existen más iniciativas para investigar qué elementos posibilitaron el desarrollo del boom, y se tiende cada vez más a destacar el papel que hicieron los editores, traductores y críticos europeos en la difusión del boom, aunque, desde luego, perdura la polémica sobre este asunto. En el caso de Francia fueron figuras clave Claude Gallimard, Michel Chodkiewicz (filósofo y director de Seuil), Claude Couffon (que recomendó al editor catalán Carlos

formalizada, Carpentier se ve en la necesidad de construir una, de fundarla mediante el lenguaje. El mejor ejemplo de esta actitud se encuentra en *El reino de este mundo*; la importancia del relato radica en el prólogo que le precede, que constituye la teorización de cómo debe ser la novela en América Latina. Carpentier pretende ganarse a los escritores latinoamericanos colocándose como fundador de un lenguaje e invitando a sus colegas a adoptarlo en sus narrativas.

Esta estrategia contrasta visiblemente con la de Stendhal, pues ninguna de sus novelas proporciona o pretende dar respuestas a la vida. De hecho, muchos de sus relatos conducen a más preguntas que soluciones. Si en la escritura de Carpentier advertimos a un fundador de mundos, en Stendhal identificamos a alguien que escapa de ellos, los paisajes que encontramos en su literatura son refugios de la realidad. La Cartuja de Parma, el seminario de Besançon, la torre Farnèse, etc., esconden al héroe de una realidad exterior, que es más intuitiva que descrita. Mientras Carpentier utiliza la imaginación para edificar la realidad, Stendhal la usa para diseñar un plan de fuga. Stendhal no se gana a su auditorio mediante la descripción o la elaboración de mundos, sino convirtiéndolo en cómplice de la evasión. Para lograrlo, conecta e intenta ganarse el favor de los lectores diseccionando las emociones de sus personajes. Y es que a pesar de que las primeras páginas de *Le Rouge et le Noir* pudieran hacer creer al lector que su texto va a describir al detalle la campaña francesa, o que *La*

---

Barral la publicación de la primera novela de Vargas Llosa), Roger Caillois (quien tradujo a Carpentier y lo introdujo en el mundo intelectual parisino), Monique Lange (escritora y lectora de Gallimard), Ugné Karvelis (escritora y lectora de Gallimard) y Albert Bensoussan (traductor de Cabrera Infante). De la parte de España se encuentran Carlos Barral y José María Valverde, quienes se encargaron de abrir la puerta a Vargas Llosa. No hay que olvidar que si bien es cierto que en los años sesenta y setenta surgen editoriales muy potentes en México y Argentina, éstas fueron fundadas en su mayoría por intelectuales españoles que se exiliaron a América a causa de la Guerra Civil. Es el caso de la Editorial Suramericana en Argentina, que a pesar de ser fundada por Victoria Ocampo incorporó al librero y al editor catalán López Llausàs, quien terminaría adquiriéndola, y a Francisco Porrúa, quien promocionó a Cortázar y a García Márquez. En México, Ramón Lamóneda y Juan Grijalbo fundaron Atlante y Ganesa; Neus Espresate, Vicente Rojo y José Azorín crearon ERA (que publicó a García Márquez y a Carlos Fuentes) y la editorial Joaquín Mortiz fundada por Joaquín Díaz Canedo. Ciertamente el caso de las elites porteñas en Buenos Aires merece una investigación especial, el círculo de Victoria Ocampo en particular, pues constituye uno de los pocos campos literarios que, sin mediación alguna de otro espacio cultural, desplaza –incluso elimina– la estética regionalista de Horacio Quiroga para introducir la estética cosmopolita de Borges y Bioy Casares, que hasta el día de hoy es la piedra fundacional donde se reconocen la mayoría de escritores argentinos (aunque no hay que olvidar que la revista *Sur* reunía un gran número de intelectuales europeos como Ernest Ansermet, Pierre Drieu, Roger Caillois, Leo Ferrero, Waldo Frank y Ortega y Gasset). En definitiva, decir que nunca ha existido una infraestructura cultural no implica que no haya habido proyectos exitosos de creación de revistas y editoriales, pero ninguna ha sido capaz de crear un campo autónomo que reconozca el valor de sus escritores sin mediación de otros referentes culturales, sobre todo europeos. Cortázar, uno de los protagonistas del boom, era muy consciente de esta problemática: “Me gustaría leer una afirmación concreta de esta tesis que parece inquietar a Collazos; en todo caso, la posición es tan absurda como la opuesta, la de exaltar hasta las nubes la narrativa latinoamericana de estos tiempos sin advertir que, en definitiva, hay un muy pequeño grupo de escritores significativos y que nos falta la infraestructura cultural capaz de asegurar continuidad y una renovación de algo que quizá, desgraciadamente, se quede en una pléyade aislada y momentánea como en tantas instancias de la historia de otros sectores del mundo, la España del Siglo de Oro, por ejemplo, o la misma España de los años treinta” (Cortázar, 2006: 401).

*Chartreuse de Parme* lo transportará a los reinos transalpinos, estos motivos apenas son pretextos para mostrar lo que realmente quiere describir el narrador: el perfil psicológico de su héroe, es decir, la interioridad del ser humano y no la exterioridad que evoca la estética de Alejo Carpentier.

## 2.2. Hechos (valores) que los escritores defienden en sus discursos

Como ha planteado Teodosio Fernández, con la Revolución cubana la narrativa en Cuba se vio obligada a elegir entre dos opciones fundamentales: una que tendía a la cultura socialista nacional y cosmopolita, y otra que se adaptó a los planteamientos culturales de la Revolución (que seguían los presupuestos del realismo socialista)<sup>23</sup>.

Con la llegada al poder de Fidel Castro en 1959, Cuba pasa a ocupar un papel importante en la geopolítica mundial, lo que causó gran impacto en América Latina, hasta el grado que en determinados momentos el país aspiró a convertirse en el espacio de encuentro de todas las naciones latinoamericanas; La Habana deseaba ser el lugar por donde transitaran todas las literaturas del continente americano. Sin embargo, en 1961, apenas dos años después de que los revolucionarios se consolidaran en el poder, éstos asumieron la ideología marxista. En lo que se refiere al arte y al pensamiento, esto supuso relegar la producción artística a un segundo nivel, es decir, antes que el arte la prioridad era la política o, en todo caso, el arte debía subordinarse a ésta.

Tal realidad suponía un reto para Carpentier y para cualquier escritor latinoamericano<sup>24</sup>, pues a pesar de que Cuba deseaba convertirse en el espacio cultural de referencia de la literatura latinoamericana, al adoptar una ideología que subordinaba la cultura latinoamericana a los intereses políticos de La Habana, se corría el riesgo de que el espacio literario proyectado y deseado perdiera reconocimiento como consecuencia de la vulneración de la autonomía literaria.

Carpentier no podía ignorar esta situación, de manera que su discurso adoptó una estrategia de transformación de ciertas categorías claves, con el fin de adoptar su estética tanto al contexto cultural cubano como al latinoamericano. Tales definiciones son: intelectual, marxismo y revolución. Una vez queda en evidencia este proceso de mutación, se comprueba que el discurso de Carpentier es más conservador que revolucionario, más religioso que ateo,

---

<sup>23</sup>Fernández, 2000: 87.

<sup>24</sup> Fernández, 2000: 89-90.

y hasta su concepción del amor resulta más tradicional que transgresor. A continuación mostramos cómo desarrolla Carpentier la transformación de estos términos<sup>25</sup>.

- Intelectual

No sólo la escritura de Carpentier es intelectual, sus personajes son también arquetipos intelectuales. Tal y como puede apreciarse en el capítulo II, el intelectual es uno de los temas más recurrentes de Carpentier. Aún así, para que el intelectual fuera perfecto en el imaginario latinoamericano se le exigía la participación política, el compromiso con alguna causa. Carpentier afronta este asunto aduciendo que la única causa que debía perseguir el escritor latinoamericano era la propia escritura. Carpentier pudo circunscribir el compromiso político al plano literario, estético, transfiriendo esta lógica a sus relatos, concretamente al papel del intelectual en sus novelas, donde éste se retrata con características religiosas, particularmente cristianas. Debido a la alta exigencia del cristianismo, resulta imposible aplicar el mensaje de esta religión a la vida pública, política; se trata de un mensaje que no va más allá de las buenas intenciones consignadas en un libro al que sus fieles consideran sagrado, pero que no pasa de ser literatura canonizada. El Dios de los cristianos es incapaz de hacer realidad la profecía de los judíos; sus seguidores convirtieron este fracaso en una victoria y difundieron este mensaje mediante una narración siguiendo la misma tradición de las religiones del libro. La misma operación tiene lugar con los héroes de Carpentier; todos fracasan en el objetivo de llevar a cabo sus empresas, pero a ninguno se le culpa de la derrota, aunque sus motivaciones sean extremadamente idealistas. El fracaso sobreviene inevitablemente, porque según la estética de Carpentier, la maldad es interminable en el mundo. El héroe de Carpentier, al igual que el cristo de los cristianos, muere en el intento de cambiar el mundo, pero poco importa que la forma de hacerlo sea la menos indicada, o que el propósito sea demasiado idealista, lo que le interesa al escritor es enaltecer el intento del héroe, narrar su gesta, que es lo mismo que le pide a los escritores latinoamericanos: escribir, narrar, es decir, ser los apóstoles de una religión literaria.

---

<sup>25</sup> Es importante aclarar que esta conversión de valores es más observable en las novelas que Carpentier hizo después de 1962, no en las anteriores. Es decir, esta metamorfosis claramente es perceptible en *El siglo de las luces*, *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*.

- Marxismo

A pesar de que la teoría marxista no fue en sus inicios un conjunto elaborado de documentos que tuvieran a la literatura como elemento central, algunos de sus seguidores interpretaron este desdén como la necesidad de priorizar la acción política por encima de la producción artística; otros reelaboraron conceptos que trataban de asignarle a la literatura una utilidad social, ya sea como denuncia de situaciones de injusticia o bien como un factor que promovía los sentimientos de unidad nacional, como algo que estimulara la capacidad de entender la lógica de las relaciones sociales e identificar los intereses políticos de las fuerzas sociales. En realidad, ambas posturas no hacían más que retomar el antiguo concepto del romanticismo alemán, que concebía la literatura como el catalizador sobre el cual se cimentaban las costumbres y las tradiciones de la comunidad nacional. Dicho en otras palabras, la literatura reflejaba la identidad y el genio de los pueblos; en consecuencia, la estética que más se aproximaba a estas doctrinas era el realismo, ya sea por su función pedagógica o por su labor de denuncia. Sin embargo, vista así, esta corriente estética no dejaba de ser un problema para el escritor latinoamericano, puesto que tales ideas exigían un vínculo muy fuerte con las mayorías sociales. Y en un continente cuyas brechas educativas entre las diferentes clases sociales y étnicas eran muy marcadas, el sólo acto de escribir una novela, un poema, una obra musical o pictórica llevaba al artista a la soledad. Para Carpentier, adoptar una teoría estética próxima al marxismo era difícil, puesto que su producción estética era propia de la alta cultura. Además, hay que tener en cuenta que el mensaje que contenían sus textos tendía hacia el esteticismo. No es extraño, pues, que el marxismo tenga poca o ninguna presencia en sus textos. Y cuando la tiene es para mostrar los equívocos culturales entre América y Europa, ya que esta ideología fue interpretada de diversas formas en América Latina.

Algunos de los intelectuales y escritores de la generación de Carpentier y posteriores se dejaron seducir por el realismo (o mezclaron diversas corrientes que tenían por finalidad desarrollar un arte más real), pero pronto advirtieron las limitaciones de esta estética. Por ejemplo, de seguir esta tradición cualquier escritor del Caribe estaba obligado a tratar la negritud en sus novelas. Carpentier lo hace en su primer relato (*¡Ecué-Yamba-Ó!*), donde intenta reproducir el mundo negro y el mundo blanco a partir de la visión de cada una de las etnias, pero el resultado no es satisfactorio. Luego de *¡Ecué-Yamba-Ó!* se produce un enorme cambio; Carpentier ya no va a intentar reflejar la realidad, la reproducirá artísticamente. En *El*

*reino de este mundo* la negritud aparece de forma estética, no realista. El escritor no explica cómo sucedió históricamente la auténtica revuelta de los esclavos, ni va adoptar las emociones ni la psicología de su héroe negro –aunque simpatizará con él–. La realidad emerge distorsionada, deformada por el arte. Eso permite que para comprender la obra no sea necesario –para el lector– conocer que el relato se desarrolla en una antigua colonia francesa de América, ni tampoco saber cómo los esclavos vencieron a los ejércitos de Napoleón (esa parte se omite del relato), mucho menos entender las causas políticas subyacentes. Como se ha mostrado en el análisis estructural del capítulo II, para interpretar *El reino de este mundo* basta con ver la vida a través de los ojos de Ti Noel, y para ello conviene tener fe, lo cual significa buscar y darle sentido a la realidad no a partir del dato sociológico, positivo, sino a partir de la literatura, del arte. Después de esta novela, la realidad latinoamericana, al igual que la negritud, será presentada artísticamente por Carpentier. Por consiguiente, ningún lugar descrito en su estética es el continente americano en términos fácticos o realistas, son figuraciones que hacen una particular referencia a él. Por lo tanto, al realismo de Carpentier se le hace necesario agregar un adjetivo que lo precise, que lo defina y, al mismo tiempo, que lo diferencie del concepto tradicional. Al igual que con Stendhal –que hay que especificar que la realidad de sus novelas es romántica–, con Carpentier habrá que señalar que su realidad es maravillosa. Teniendo en cuenta esta salvedad, la América de Carpentier es tan real como las repúblicas transalpinas descritas por Stendhal. En uno y otro caso la realidad a la que hacen referencia sus estéticas está neutralizada por el significado particular que le atribuye cada autor.

- Revolución

Una de las novelas más complejas y mejor logradas de Carpentier es *La consagración de la primavera*, texto con el que quizás sólo *El acoso* puede rivalizar. La crítica es recelosa con esta novela por considerar panfletarios algunos elementos en la misma, sobre todo la parte en la que el narrador elogia aspectos históricos de la Revolución cubana. Además, cabe señalar que el mensaje moral es contradictorio en relación con lo que Carpentier venía produciendo hasta el momento, es decir, si uno de los presupuestos ideológicos de su estética es que la maldad gobierna y triunfa sobre la realidad, ninguna revolución, ningún cambio social podrá traer el reino de los cielos a la tierra; el reino de este mundo que exalta el héroe de Carpentier es en realidad el fuero interno del individuo. Lo único que se puede hacer es engrandecer, a través de la literatura, la epopeya de aquellos hombres que han intentado



cambiar el mundo, pero no adular una revolución, pues gracias a la ley fatídica que introduce Carpentier en sus relatos toda revolución está condenada al fracaso. Algo de verdad puede haber en esta observación, pero eso no desacredita la perfección de la estructura de esta novela, que arroja un mensaje ligeramente diferente del que se deduce de una lectura inmediata.

La Revolución cubana ocupa estructuralmente en el relato el mismo nivel que los conflictos entre cristianos y musulmanes en la provincia de Bakú, la Revolución bolchevique, la Guerra Civil española o la Segunda Guerra Mundial. La revolución es una figura reiterativa que significa un mundo políticamente inestable. Si toda filosofía debe partir de un objeto sobre el cual filosofar, la inestabilidad política –y su relación con la creación artística– se convierten en el objeto sobre el cual giran la mayor parte de las obsesiones narrativas de Carpentier, pues no sólo están presentes en *La consagración de la novela* sino en todas las demás novelas del escritor (prácticamente no existe ninguna en la que no aparezca algo similar a una revolución). Las revoluciones irrumpen, violentan, trastocan constantemente la vida de los héroes de Carpentier, vidas que hasta antes que éstas sucedieran se dirigían en otro sentido. Las revoluciones marcan el fin del mundo de ensueño y juego de Esteban y Sofía en *El siglo de las luces*, cambian los planes de los protagonistas de *Los pasos perdidos* y *El acoso*, se convierten en el objeto de existencia en el caso del dictador de *El recurso del método*, en la inquietud a resolver de Ti Noel en *El reino de este mundo*, o en la necesidad de promover la santidad de Colón en *El arpa y la sombra*.

De no querer admitir que Enrique se suma a la revolución de Castro sólo para resolver un conflicto personal, no se puede negar que Vera, el otro rostro del héroe de Carpentier, acepta la Revolución resignadamente, religiosamente, pues se ha cansado de huir. Vera admite que las revoluciones son parte de la vida y que tiene que afrontar la realidad, que es revolucionaria, es decir, inestable. Puede apreciarse que el compromiso con la Revolución de Vera no es una actitud triunfante, de júbilo, ni siquiera de esperanza. El lector no puede saber si la revolución de Castro permitirá a la heroína de Carpentier representar la obra de Stravinsky, o si a Enrique le dejarán crear una arquitectura que sólo sirva a ella misma, al propio arte de crear. En realidad, Carpentier pone puntos suspensivos a la Revolución cubana, o como suele decir la crítica literaria contemporánea, el final es abierto. Aquel lector que tuvo esperanzas con la Revolución cubana no dudará en entender el final con optimismo, en tanto que aquél que la valore negativamente podrá leer entre líneas que no hay ningún signo en el texto que indique que ésta sea excepcional, es decir, que sea diferente a todos los anteriores intentos de la humanidad de hacer de la tierra un mundo mejor, pues la fatalidad histórica es

la única ley que se impone en la narrativa de Carpentier. Por esta razón, no es extraño que el héroe de Carpentier se divida entre una moral idealista, positiva, que nunca materializa su proyecto –aquél que busca la consecución de sus ideales como Esteban, Enrique, Sofía, Ti Noel y Mastai– y una moral realista, negativa, que realiza su proyecto –aquél que se corrompe como Víctor Hughes, el Primer Magistrado, Henri Christophe, Colón o el terrorista de *El acoso*–. Esta bifurcación de categorías también se advierte en la estructura y en el desarrollo de las revoluciones, las causas que la originan siempre son nobles, pero su materialización suele desembocar en períodos de caos, violencia e injusticia. Carpentier no se inclina a favor o en contra de las revoluciones, las ve como parte del devenir. Ciertamente, el escritor tiende a mistificar los orígenes que la gestan y a desprestigiar su lado más oscuro, pero esta disección no es gratuita, le sirve para espiritualizar los principios revolucionarios –darles el cariz de principios cristianos–, pues mientras se mantengan como ideales son loables y descritos positivamente, no así cuando las revoluciones llegan a materializarse. Así, pues, más que elogiar las revoluciones, éstas simbolizan el mundo inestable.

En conclusión, Carpentier acepta que el escritor debe continuar siendo un actor político, pero reconduce el compromiso político al plano estético. En otras palabras, la escritura es la única causa del escritor. También se niega a adoptar el realismo, salvo si se entiende por éste una reificación artística que el escritor realiza en función del contexto al que pertenece. En cuanto a las revoluciones, éstas son entendidas como una realidad metafísica, una etapa, un destino al que todas las sociedades se ven conducidas. Al reconducir estos valores del discurso dominante de la época, Carpentier pone en el centro de la argumentación los valores sobre los cuales se funda su discurso, como son la historia y la condición del intelectual como signo de identidad; y debe añadirse uno más, que a pesar de no ser parte de las intenciones directas del escritor resulta tan activo como las revoluciones: el amor (erótico).

A diferencia de Carpentier, Stendhal no tuvo que entablar grandes disputas con un cuerpo de intelectuales adscritos o en contra de un determinado poder político para que su obra saliera a la luz, no sólo porque el concepto de intelectual, tal y como se entiende hoy en día, surgió medio siglo después de su muerte, sino porque su obra fue minoritaria, casi marginal, cuyo reconocimiento apenas llegó al final de su vida, gracias a la reseña que hiciera Balzac de *La Chartreuse de Parme*, de manera que puede afirmarse que la obra de Stendhal se construyó en soledad.

El hecho de no ser parte directa –protagonista– de los eventos históricos de su tiempo, le hizo observar la historia desde los márgenes. Esta situación se traduce en su escritura, pues Stendhal no está tan preocupado en describir el contexto político, sino la energía que emana

de éste y que repercute en lo cotidiano. Por ejemplo, *Le Rouge et le Noir* está inspirado en dos crónicas periodísticas: el intento de asesinato de Antoine Berthet a su antigua amante, Mme. Michoud –de la cual había sido tutor de sus hijos–<sup>26</sup>, y el asesinato de Thérèse Castadère por parte de Adrien Lafargue<sup>27</sup>. Pese a que la obra nace a partir de estos eventos, *Le Rouge et le Noir* no es una crónica de los asesinatos propiamente, mucho menos un relato policial, de ser así la novela hubiera sido tan intrascendental como la noticia. Lo interesante es la conexión que Stendhal establece entre los dos sucesos –destinados a tener una existencia efímera– con algo mayor, algo que en el lenguaje de Hegel sería el espíritu de la historia. No es gratuito que Stendhal extraiga un pensamiento filosófico de todo esto:

Probablement tous les grands hommes sortiront désormais de la classe à laquelle appartient M. Lafargue. Napoléon réunit autrefois les mêmes circonstances: bonne éducation, imagination ardente et pauvreté extrême (Beaumarchais y Couty (ed.), 2003: 1092).

La asociación es original, Lafargue –y Berthet– encarnan la idea de Napoleón, que a su vez es producto de la revolución de 1789. Así es como opera la realidad en Stendhal, como una cadena de asociaciones donde los grandes eventos históricos se proyectan como una sombra que condiciona la vida cotidiana (las grandes guerras equivalen a los crímenes pasionales). Esto es lo que provoca que en la obra de Stendhal la realidad sólo se encuentre advertida, como si sus personajes vivieran y se comportaran al margen de los grandes acontecimientos que nunca son nombrados, pero que guardan conexión con ellos, lo que causa que el lector en vez de enfocarse en la crónica política se centre en el camino del héroe stendhaliano, en su mundo interior. Es como si sus personajes dieran la espalda a la historia, lo que lleva al lector a preguntarse qué es lo que éstos no quieren ver.

En la biografía de Stendhal Stefan Zweig (*Tres poetas de sus vidas*, 1938) relata cómo cuando el escritor fue enviado a Moscú durante una de las campañas de Napoleón, Stendhal estuvo más preocupado por rescatar de la metrópoli una lujosa edición encuadernada de Voltaire que por describir la destrucción de la capital rusa, uno de los hechos históricos de la guerra franco-rusa. En sus cartas, dice Zweig, apenas se menciona la campaña rusa. Lo mismo ocurre en sus novelas. En *Le Rouge et le Noir* Julien Sorel se encuentra en medio de una conspiración de ultra monárquicos pero al héroe parece no importarle, su prioridad es la conquista amorosa de Mathilde. No es que la realidad esté ausente en las novelas de Stendhal, es más bien una omisión deliberada.

---

<sup>26</sup> Berthet es condenado a muerte y ejecutado el 28 de febrero de 1828.

<sup>27</sup> Lafargue será condenado a cinco años de prisión en marzo de 1829.

Resulta interesante comparar a Stendhal con Carpentier, pues en el escritor cubano la representación de la realidad funciona de forma contraria. La realidad es una insistencia constante en las novelas de Carpentier, sólo a fuerza de esta reiteración se descubre el esfuerzo por acomodar su discurso al contexto político del momento. Hay un intento de asignación de nuevas significaciones; el compromiso político se transforma en compromiso estético, y la revolución denota más una filosofía de vida que una alusión a un evento político concreto. En cambio, la soledad y la marginación de Stendhal obligan al lector a seguir el camino antagónico, a centrarse primero en la particularidad de su escritura, en la singularidad de su obra, para luego abordar la realidad a la que su obra se está refiriendo. De tal suerte que los valores que defiende su discurso emergen de la extrañeza, de las particularidades de su narrativa. Del esmero de edificar la psicología de sus personajes se deduce el valor del individuo, del móvil que mueve a sus héroes se colige el valor del amor (las emociones), y frente a los obstáculos que tienen que superar sus protagonistas se infiere el valor del poder (contra el derecho), en tanto que de la ley que rige las novelas de Stendhal se deriva la libertad como valor.

#### a) Valores que defiende el discurso de Carpentier

- La historia

Carpentier no concibe la historia como un relato de ficción, la entiende como un instrumento racional para comprender América. Esto no significa que se adhiera a la estética marxista, su utilización obedece a una estrategia para erigirse como intelectual de referencia. La mayoría de sus relatos contienen algún hecho histórico: *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* incluyen la revolución de Santo Domingo de 1791; *La consagración de la primavera* comprende la guerra civil española de 1936, la segunda guerra mundial de 1941, la revolución bolchevique de 1917 y la revolución de Fidel Castro en 1959; *El recurso del método* hace referencias a diversas dictaduras latinoamericanas acaecidas durante el siglo XX; *El arpa y la sombra* al descubrimiento de América por parte de los europeos en 1492; y hasta *El acoso* se basa en un suceso ocurrido en La Habana en 1930.

El hecho de introducir un evento histórico en sus textos no significa que el relato vaya a consistir en la descripción de tal acontecimiento histórico, las novelas de Carpentier no son históricas. De hecho, tal y como se ha mencionado anteriormente, algunas veces se omite el dato histórico en la narración. Es el caso de *El reino de este mundo*, pues no se relata ni cómo

los esclavos se hacen con la colonia francesa, ni cómo Henri Christophe consigue el poder. Otras veces el evento histórico es una alegoría, como la biografía de Colón en *El arpa y la sombra*. Tampoco quiere decir que el hecho histórico sea sólo referido; el suceso histórico está muy presente y es muy importante, pero es narrado estéticamente, artísticamente, y no como si se tratase de una novela realista, donde la descripción de un suceso histórico difiere muy poco de la manera en que lo haría el historiador. El escritor realista que utiliza la historia como fundamento de su argumentación trabaja supliendo el vacío que la ciencia histórica no puede llenar por su imposibilidad de corroborar los hechos, pero debe hacerlo siguiendo la misma lógica con la que obra el historiador, haciendo que la ficción relate lo que la historia no puede contar, enlazando siempre las cavidades que la ciencia histórica deja a su paso, como si la imaginación sirviera de puente para darle un sentido final a la historia.

Carpentier no confecciona la novela de la misma manera. Él no suple las grietas de la historia, él se engancha a la historia occidental para llevarla y reconducirla a los lugares más recónditos del Caribe y de América. Lo hace enlazando algún hecho insólito americano a la historia conocida de Occidente; de esa manera, el hecho aislado, lo infrecuente de la historia americana se convierte en verdad histórica. Así, Occidente, su discurso histórico, inviste de autoridad al suceso excepcional de América Latina. El resultado es que Hispanoamérica se vuelve un territorio donde ocurren cosas que en Occidente sería imposible de que sucedieran; mientras, el cronista, el escritor, se transforma en el intérprete oficial de la América exótica, tanto para occidentales como para nativos. Por ejemplo, Víctor Hughes es el dato maravilloso de *El siglo de las luces* que los libros de historia francesa apenas mencionan, es poco más que una nota al pie de página. Pero el sólo hecho de haber formado parte de la Revolución francesa (el hecho oficial de la historia occidental), aunque sea él de una talla menor, por no decir inexistente, su presencia en el territorio del Caribe –y por extensión Latinoamérica– transforma a esta región en un agregado, en un apéndice de la historia occidental. Igual sucede con los hechos fabulados en *El reino de este mundo*. Para la historia francesa sólo significa la pérdida de una de las colonias, una hoja de su pasado; para Carpentier, en cambio, es el hecho fundamental desde donde hay que refundar América. La conexión ininterrumpida con el pasado francés –europeo– hace del territorio americano una extensión, una prolongación de aquél. En *El arpa y la sombra* un apenas y recordado Papa italiano es el inventor de América. Y aunque el resto de novelas no desarrollan un personaje histórico, los héroes son introducidos en todos los eventos importantes de Occidente. Los protagonistas de *La consagración de la primavera* son testigos de los acontecimientos más relevantes de la

Europa del siglo XX, su presencia parece indicar que no quieren perderse ningún evento importante de la historia oficial del mundo occidental, es decir, quieren ser parte de ella.

Puesta la historia latinoamericana como un valor positivo y como un anexo de la historia occidental, sobre todo de la europea, la función en el discurso de Carpentier es dotar de intelectualidad a su obra. Mas no hay que perder de vista que, aunque la historia sea lo que confiere seriedad a los escritos de Carpentier, la fabulación no la hace seriamente, no la trata como si fuera un dato positivo. La historia la cuenta como ficción, lo importante es que la novela se base en hechos históricos –mejor si éstos son recónditos–, su literatura es vista así con la misma autoridad que las ciencias históricas. En otras palabras, la América que aparece en los libros de historia es tan auténtica como la América que retrata Carpentier en sus novelas, lo único que cambia es el modo en que se transmite la información: en el escritor es más estético y en el historiador es más prosaico. Al hacer gala de la erudición histórica (occidental y no occidental), Carpentier se presenta como el nuevo descubridor de América.

- La identidad

Antes de pasar a tratar la identidad, es importante hacer notar que la historia no es problemática para Carpentier. Éste se considera heredero de la cultura europea y en su narrativa jamás llega a cuestionarse tal hecho. Esta actitud es frecuente en los blancos del Caribe, pues su pasado se sustenta en la ascendencia española, francesa, inglesa, alemana o italiana. Resulta interesante si confrontamos tal aspecto con los blancos mesoamericanos (México y las repúblicas centroamericanas), sociedades que tomaron desde su nacimiento el mestizaje como signo de identidad. Un presupuesto de las culturas mestizas es que las fronteras étnicas deben eliminarse con el fin de que algo nuevo surja de ellas. No se niega el origen pero no es importante, lo fundamental es el trayecto en el territorio mestizo. Un mesoamericano no puede presumir únicamente de su ascendencia europea obviando lo indígena, pues si así lo hace su pasado –y el de la cultura que evoca– se verá cuestionado, ya sea porque está sesgado –no se quiere reconocer lo indígena– o porque carece de verosimilitud –no se puede rememorar sólo una parte de la cultura–. En el Caribe no ocurre lo mismo por dos razones: en el imaginario caribeño lo indígena ya no existe, y su identidad no es lo mestizo, en el mejor de los casos es la integración de las culturas (la blanca, la africana negra, la asiática y la hindú) y en el peor es la segregación, pero no la fusión. Esto no significa que no exista la mezcla, como en todas las culturas se da, pero no es el fin que se persigue en sus imaginarios. Por ello, la historia no es conflictiva para el blanco caribeño, su pasado es sin

lugar a dudas europeo. En cambio, en las culturas mestizas la historia se presenta de forma problemática, puesto que el pasado indígena revela una historia de violencia y dominación llevada a cabo por las mismas élites blancas autóctonas. Aunque lo indígena haya sido utilizado como símbolo de identidad de las naciones mesoamericanas, la realidad política y económica ha estado controlada por las idiosincrasias blancas que han excluido a los indígenas. Son las élites blancas locales las que han fundado y gobernado esas naciones, mientras que los indígenas han sido marginados, subyugados y, en algunos casos, exterminados, de forma que lo blanco y lo indígena no conviven en una relación armónica, al contrario, su coexistencia a menudo es conflictiva. El encuentro del intelectual mesoamericano con la historia es dolorosa puesto que revela tal relación, lo cual le obliga a buscar una solución, esto es, a adoptar una postura política.

Por extraño que parezca, la relación que mantiene el intelectual blanco mesoamericano con la historia es similar a la del intelectual europeo, pues para uno y otro tiene un peso trascendente. El europeo debe estar atento a la conservación de la tradición, que al fin y al cabo es también una lucha de inclusiones y exclusiones, en tanto que el intelectual mesoamericano debe fundar algo a partir de un pasado violento y fragmentado. En cambio, la relación del blanco caribeño con la historia es mucho más cercana a la del blanco del Cono Sur americano, ya que ambas sociedades se perciben a sí mismas como implantadas, no necesitan crear nada nuevo, asumen la herencia europea e integran –que no es lo mismo que mezclar– aquello que no sea europeo. Esa es la razón por la que la historia se presenta como un valor positivo en el discurso de Carpentier, como parte de la causa que su discurso defiende. No sucedería lo mismo con un mesoamericano, incluso con un europeo, pues para ellos la historia no es algo libre de conflictos; la identidad para el europeo y el mesoamericano no es algo que se pueda adoptar sin costo alguno, es el resultado de luchas, de disputas, ya sea para preservar la tradición, la herencia cultural, o para fundar un nuevo capital cultural.

Tal y como se ha sostenido en este trabajo, ése es el motivo por el que no se considera que *Los pasos perdidos* tenga como tema central el conflicto identitario, al menos no en los términos europeos o mesoamericanos. En el análisis estructural que atañe a *Los pasos perdidos* en el capítulo II puede constatarse que el tema de la novela no es la identidad propiamente, sino la creación artística. En dicha novela el héroe nunca se cuestiona su origen europeo (francés, español, alemán o suizo), no se marcha a la selva para buscar su identidad. El conflicto del relato tiene que ver con el hecho de que el protagonista no puede crear arte. Si bien es cierto que hay un breve pasaje en el que el héroe es partícipe de una conjunción de tiempos históricos, éste sería el único fragmento que podría hacer referencia a un conflicto

identitario, tal y como se entiende en la cultura europea, pues desde la filosofía de Hegel la memoria histórica es fundamental para la creación de la identidad de los pueblos europeos. Sin embargo, tal hecho no afecta a la trayectoria del personaje. El héroe de Carpentier sólo atestigua que la conservación de la memoria histórica es un problema para la configuración de las naciones latinoamericanas. Pero tal constatación es representada como un dato informativo de la región, que los pensadores y sociólogos latinoamericanos siempre han conocido. Por ello, en la novela es un motivo libre, ocupa el mismo orden que las observaciones que hace el protagonista sobre la vestimenta anacrónica de su amante mestiza. También eso explica la causa de por qué el héroe se mantiene distante de lo observado durante todo el viaje, pues el problema identitario de América no tiene nada que ver con el personaje. En realidad, éste busca algo más teológico, anda a la caza de Dios, o más específicamente, va al acecho de los orígenes de la vida. Es entonces cuando tiene una revelación: la vida se encuentra donde no está el pensamiento. La vida es voluntad, deseo de querer estar y no anhelo de ser. Si la novela trata algún problema identitario es en este sentido: el héroe de Carpentier quiere componer una obra de arte que sea total, absoluta, es decir, que reproduzca la vida, pero descubre que la vida no necesita de la reproducción artística, se puede vivir artísticamente mas no se puede componer, escribir, pintar sobre ella en términos absolutos.

Antes de llegar a esta verdad el protagonista viaja a Europa, pero tiene que abandonarla por los problemas políticos que acontecen en el viejo continente. Viaja a New York, mas ahí tampoco puede crear, esta vez por la forma de vida consumista. Posteriormente tiene la oportunidad de viajar a América Latina, y a pesar de que consigue comenzar a crear su obra, ésta queda inacabada. Aprende que la pregunta ontológica sobre el ser no tiene conexión con la vida. Para Carpentier, el camino para acceder al ser es el arte, la música, la literatura, la pintura, la cultura en general; pero si la vida no tiene que ver con las interrogantes ontológicas, la actividad artística se convierte en algo ajeno a ella. El arte sólo es posible cuando la vida, el impulso vital, abandona a la sociedad. América Latina es para Carpentier una cultura demasiado vitalista que no puede representarse artísticamente. Si el héroe carpenteriano quiere crear debe regresar a las culturas donde ya no hay vida –sólo museos– y comenzar desde esa realidad. En consecuencia, su lugar es Europa y no América, su identidad es europea no latinoamericana. Tal visión se confirmaría con la última novela de Carpentier, *El arpa y la sombra*. Gracias al análisis elaborado en el capítulo II, puede observarse que Carpentier realiza mediante una alegoría (la vida de Colón) un balance de su pensamiento estético (el realismo maravilloso). A manera de confesión admite que el realismo maravilloso tenía como objetivo transversal servir de puente entre Europa y Latinoamérica.



Al final del relato, Carpentier reconoce –y reclama– que su obra no ha sido suficientemente valorada (con premios literarios<sup>28</sup>), por no estar enraizada en una cultura determinada, es decir, por ser demasiado cosmopolita, y tal vez por ser muy europea. Es importante no interpretar *El arpa y la sombra* como un conflicto de identidad del autor. Mastaï, la proyección de Carpentier en la novela, no muestra evidencias de un problema identitario, quien presenta conflictos de pertenencia es Colón; no obstante, el Almirante es una metáfora de la obra de Carpentier, no es su alter-ego. Por lo tanto, la contrariedad es que la obra de Carpentier no encuentra sitio donde pueda ser estimada, un lugar donde pueda arraigarse. Como puede verse, la dificultad es la misma de *Los pasos perdidos*. Así como el héroe de esta novela no puede acabar su obra musical por no lograr representar exactamente a América Latina, Mastaï no puede canonizar a Colón porque éste no representa fielmente a Latinoamérica.

Por lo tanto, la identidad que defiende Carpentier en su discurso se limita a la condición intelectual. El territorio que le confiere carta de ciudadanía es su imaginación, su intelecto, y no al contrario; es decir, su identidad no tiene comienzo en el territorio, en las costumbres, ni siquiera en el idioma. Sin restarle importancia a estos elementos, éstos no son más que el resultado de elecciones afectivas, decisiones individuales. El problema que plantea Carpentier emerge cuando no se tiene la infraestructura cultural –y política– necesaria que posibilite que los imaginarios de la identidad se conviertan en realidad. En otras palabras, es imposible ser intelectual cuando no existe una cultura que reconozca tal función. Ése es el auténtico conflicto entre el héroe de Carpentier y América Latina, pues en esa cultura no hay necesidad ni de la reproducción artística, ni de los artistas, ni de los intelectuales; por lo que el protagonista de Carpentier no tiene cabida en ese mundo.

Por otra parte, la obra que el intelectual latinoamericano crea sobre América es tan ilusoria como él mismo. No hay que olvidar que hasta hace dos décadas Occidente, particularmente París, constituyó el lugar donde los intelectuales y los artistas latinoamericanos podían reconocerse como tales. Desde París se concebían los imaginarios americanos, aunque esta situación no estaba exenta de conflictos, especialmente cuando se enfrentaban a la realidad americana, una realidad que no disponía de los medios para reconocer al intelectual y su obra. En *Los pasos perdidos* Carpentier indaga en la posibilidad

---

<sup>28</sup> Es muy probable que Carpentier se refiriera al Nobel de literatura. Es verdad que buena parte de obras del escritor cosecharon premios durante sus publicaciones. *El reino de este mundo* fue uno de los 25 libros más notables publicados en Francia en 1954; *Los pasos perdidos* fue nombrado mejor libro extranjero por los críticos literarios parisinos en 1956 y la traducción al alemán recibió en 1958 el título de mejor libro del mes por los críticos de la ciudad de Darmstadt; *El recurso del método* fue alabado por la crítica londinense en 1976. No obstante, los grandes premios literarios vinieron al final de su vida, el premio Cervantes de España en 1978 y el premio Médicis de Francia en 1979. No obstante, Carpentier no fue premiado con el Nobel de literatura.

de imaginar América sin la intermediación europea, pero fracasa, porque para que esto sea posible América tendría que dejar de ser una cultura viva, tendría que ser sólo una idea, como lo fueron la cultura griega y romana que el resto de los pueblos europeos adoptaron como suya. En *El arpa y la sombra* Carpentier reconoce su derrota, e incluso confiesa que todo su discurso sobre América –lo real maravilloso– más que definir al continente tenía como intención acercarlo a la cultura europea.

- El amor (erótico)

Existe otro valor que junto a la identidad y a la historia forma parte de la causa que Carpentier incorpora en su discurso: el amor (erótico). Aunque es un valor que no se puede constatar de forma tan evidente como lo hacen la historia y la identidad, ni constituye un motivo central como en las obras de Stendhal, es difícil obviar el papel que juegan las mujeres en la obra de Carpentier, sobre todo en el momento de hacer una lectura comparada con Stendhal.

Tal y como se ha dicho en el capítulo II, las mujeres en los relatos de Carpentier tienen siempre un papel pasivo, es incluso así en *La consagración de la primavera*, donde una de las protagonistas constituye uno de los rostros del héroe. De asumir que Vera representa la parte femenina de éste, resulta curioso que ante la resolución del conflicto que se plantea en la fabulación sea ella quien actúe resignadamente, como víctima del destino, algo que no hace Enrique, la parte masculina, quien ante el problema planteado siempre toma la iniciativa, el rol dinámico. Otra mujer notable en la obra de Carpentier es Sofía de *El siglo de las luces*. Su función es más positiva que Vera, pues encarna una especie de idealismo, que junto con los otros dos protagonistas configuran al héroe del texto. Sin embargo, pese a que Sofía no es tan pasiva como Vera, es menos compleja que ésta, a tal grado que apenas cumple la función de personaje y tiene un papel más alegórico. No es casual que González Echevarría haya explicado su presencia a la luz de la Cábala<sup>29</sup>.

Independientemente de posicionarnos de acuerdo o no con la interpretación esotérica de González, hay un aspecto que se evidencia como una constante en las otras novelas analizadas en este trabajo: la asociación entre el amor y la figura materna. Tanto Sofía como Vera son objetos de amor de los personajes masculinos, la relación que se establece entre ellos tiene un rol maternal. Sofía trata a Esteban como si fuera su hijo y Vera hace lo propio con Enrique. Si bien es cierto que en el caso de Vera la significación como amante-madre no

---

<sup>29</sup> González, 2004: 304.

es tan evidente como en el de Sofía, no hay que olvidar que Vera es una especie de eco, de reproducción de Ada, el amor original de Enrique, cuyo nombre evoca a la primera mujer en la mitología judeocristiana, y que es quien acoge, protege y refugia a Enrique de la soledad de París. Gracias a esta correspondencia, la relación de Vera y Enrique puede interpretarse como maternal, pues Vera, al igual que Ada, lo acoge cuando regresa de la Guerra Civil española. Este elemento resulta más evidente en *Los pasos perdidos*, donde el héroe asocia sin disimulo a su esposa con su madre. Asimismo, la relación que se establece entre el asesino de *El acoso* y la vieja es también maternal, no sólo porque se diga expresamente en el texto, sino porque, como lo hiciesen Vera y Ada, da refugio y protege al héroe de los enemigos que quieren eliminarlo. Igualmente, en *El arpa y la sombra* es Isabel quien, además de ser su amante, resguarda y ayuda a Cristóbal Colón.

Lo interesante de estas relaciones no reside únicamente en el vínculo entre amante y madre, lo curioso es cómo este deseo se ve reprimido, censurado. Para dar salida a este instinto, Carpentier incluye en la mayor parte de sus relatos a una mujer que tiene una función únicamente sexual; es decir, hay una separación entre la amante-madre y la amante-deseo. Por ejemplo, en el caso de Ruth (amante-madre) y el héroe de *Los pasos perdidos*, el narrador asigna el papel sexual a Mouché (amante-deseo). La relación entre ellos es de una enorme carga sexual, mientras que con su esposa apenas hay deseo. No significa que no exista deseo por la amante-madre, pero los personajes del escritor nunca consuman la relación. El objetivo es eliminar el deseo de la amante para que ésta llegue a convertirse en madre, de ahí que todas las relaciones provistas de deseo sexual finalicen o fracasen, mientras que las asexuadas perduren. En el caso de *El acoso* el asesino da a entender que su primera relación sexual fue con la vieja (amante-madre), y quien recibe la carga sexual es la prostituta, Estrella. Al final del relato, una vez el protagonista ha eliminado el deseo sexual, regresa a cuidar a la vieja, como si de un hijo se tratara.

Podría argumentarse que tal hipótesis de interpretación no es válida, pues en el caso de *La consagración de la primavera* quien desempeña la función sexual es la prima de Enrique, Teresa. Pero hay que tener en cuenta que a pesar de que entre ellos existe un vínculo consanguíneo, éste sólo es formal y en relación de igualdad. Teresa no ejerce un papel de cuidado, de protección sobre Enrique, no surge entre ellos el vínculo materno como sí lo hace entre los primos de *El siglo de las luces*. Lo que se plantea es que Carpentier asocia el amor ideal a la figura de la madre, pero dado que el amor no sólo es una idea, también participan en él las pasiones, los deseos, Carpentier orienta la pasión a una mujer cosificada, a una mujer objeto, que es donde el héroe masculino elimina el deseo sexual de la relación entre mujer y

hombre. Con este tipo de mujer el hombre de Carpentier apenas se comunica emocionalmente, y si lo intenta, como en el caso de Rosario en *Los pasos perdidos*, la comunicación está avocada al fracaso<sup>30</sup>.

Por otra parte, en la mayoría de relaciones entre hombres y mujeres donde sólo media el sexo éste será violento. Ti Noel viola a la esposa de Lenormand de Mezy, Víctor Hughes fuerza sexualmente a Sofía, Esteban participa de las violaciones de mujeres esclavas, y el Adelantado intenta violar a Mouché. La violencia no sólo radica en la manera de hacerlo, está presente en la misma naturaleza de la relación. Es el caso del vínculo entre el asesino de *El acoso* y Estrella, el sólo hecho de que medie una relación de pago implica el sometimiento a la voluntad de una de las partes. Igual sucede entre el Primer Magistrado y la Mayoralá (patrono y empleada) en *El recurso del método*.

La interpretación del fenómeno es que en la obra de Carpentier el amor y el erotismo guardan una estrecha relación con la autoridad, la ley y el poder. Cuanto más se intente transgredir una norma (ya sean costumbres o leyes sociales) más eróticas se vuelven las relaciones. El erotismo en el mundo de Carpentier se basa en burlar la prohibición. Son dos los factores que intervienen en esta lógica: la religión (concretamente la cristiana católica) y el hecho de que la autoridad tenga carácter femenino, es decir, la mujer simboliza la ley en Carpentier. He ahí el origen de su erotismo, ya que el quebrantamiento de la norma está asociado a la mujer. La mujer como autoridad tiene su fundamento en la figura de la madre, lo que lleva a pensar que violentar una ley es, para Carpentier, infringir la autoridad materna. Si a esto se le agrega la influencia religiosa, la transgresión genera dos reacciones: el sentimiento de culpabilidad –propio del catolicismo– y la violencia, pues al sentir el hombre deseo por una mujer pero al ser incapaz de diferenciar entre ella (el deseo) y la madre (la autoridad), se produce un rechazo en quien lo padece a causa de la incapacidad por erradicar un sentimiento tan natural como es el deseo sexual. Ello explica la violencia en las relaciones sexuales de los personajes carpenterianos. Para resolver este conflicto Carpentier elimina el deseo sexual de las relaciones que implican amor. Así, el amor es asexual en sus novelas, en cambio las relaciones que conllevan deseo y se consuman implicarán un grado de violencia y culpabilidad, lo que las lleva a la finitud, a la extinción.

---

<sup>30</sup> Aunque tampoco significa que en las relaciones con la amante-madre haya una comunicación más fluida, pero al menos hay un destino compartido.

## b) Valores que defiende el discurso de Stendhal

- El individuo

Todos los héroes de Stendhal tienen una característica especial, pero tal atributo no debe entenderse como un magnetismo que marca tendencia, como algo de un evidente atractivo para las mayorías populares. La belleza en Stendhal es el resultado de algo que no debería estar ahí, que sólo a fuerza de aceptación y transgresión se constituye como valor positivo. Es amor a la rareza, a la anomalía, incluso a la improbabilidad. Stendhal propone descartar las normas, lo consuetudinario, el orden. Es posible advertir esta premisa desde la primer línea de *Le Rouge et le Noir*. El pequeño pueblo de Verrières podría pasar por una de las villas más bonitas del Franco-Condado, pero al final del capítulo el narrador lanza una terrible sentencia: “Dans le fait, ces gens sages y exercent le plus ennuyeux despotisme; c'est à cause de ce vilain mot que le séjour des petites villes est insupportable (...)” (Stendhal, 1830: 1958,12). A lo largo del capítulo, primero se describe el lugar como un espacio armonioso donde cada cosa ocupa su sitio, hasta que aparece la fábrica de textiles y luego como némesis surge Julien Sorel. En el primer contacto con el lector el narrador ya lo presenta como algo inusual: un hijo de campesinos que en vez de estar realizando labores propias del oficio –tal y como hacen sus hermanos– se dedica a leer libros en las vigas del tejado. Es también el caso de Fabrice del Dongo, hijo de aristócratas que no debería serlo puesto que es fruto de una aventura licenciosa entre un plebeyo francés y la esposa de un marqués. Igual sucede con el personaje del relato de *Les Cenci*, François Cenci, que lejos de ser un padre amoroso para sus hijos quiere aniquilarlos e intenta violar a su propia hija. También la presencia y triunfo de Campobasso en *San Francesco a Ripa* es un equívoco, pues quien debería reinar es la condesa Orsini.

Los estudios tradicionales han leído la obra de Stendhal a la luz del significado del seudónimo de Henri Beyle. Su literatura es vista como el deseo de simular, de ser otro, de falsear la identidad. Si bien esto es cierto, se deja de lado que el seudónimo de Henri Beyle remite a una pequeña villa de la antigua Prusia conocida por el festejo de carnavales<sup>31</sup>. El carnaval, una figura tan presente en la cultura europea, se caracteriza, como señala Mikhail Bakhtin, por entender que la auténtica vida es la desviación, aquello que está fuera de lo normal: “[la vida carnavalesca] es una vida desviada de su curso normal, es, en cierta medida,

---

<sup>31</sup> Zweig hace referencia a este dato: “En una ocasión, se enmascara como un pensionista austriaco, en otra, como *ancien officier de cavalerie*, pero su máscara preferida es la de usar un nombre enigmático para sus compatriotas, el de Stendhal (tomado de una pequeña localidad prusiana que se inmortalizó gracias a su buen humor carnavalesco)” (Zweig, 2013: 119).

la vida al revés, el mundo al revés (monde a l'envers)” (Bakhtin, 2012: 242). La particularidad, la extrañeza de los héroes de Stendhal, más allá de querer mostrar el deseo de ser otro, de simular algo que no son, representan un acto de rebeldía a las normas, a las costumbres, a la realidad entendida como producto de una convención social. La vida para Stendhal se encuentra donde no hay acuerdo, donde surge el conflicto, precisamente donde no hay convenciones sociales. No es casual que el héroe de Stendhal elija caminos poco habituales (más conflictivos) para transitar por la vida (ver esquema número 40: Decisiones de Julien Sorel en *Le Rouge et le Noir*). Julien Sorel hubiera podido ser el párroco de alguna iglesia, pero opta por tener relaciones prohibidas, censuradas (una con una mujer casada y otra con la hija de un noble), entorpeciendo así sus posibilidades de ascenso social acorde a su condición económica. Fabrice del Dongo no hubiera tenido dificultades con hacerse con el poder en Parma de no haber estado sólo interesado en vivir el amor.

Si se entiende la identidad como la asunción del rol que prescribe la sociedad a sus miembros, el lugar que el mundo organizado le dice a la persona que debe ocupar (como esposo, padre, hijo, noble, plebeyo, etc.), no debemos quedarnos con la idea de que el falseo de la identidad del héroe stendhaliano es producto del anhelo de vivir algo diferente. La visión carnavalesca de Stendhal no es un juego de falacias y mentiras (sí es un juego en tanto que se opone a la seriedad, pero como un acto de rebelión). Lo que define su discurso es la insumisión del individuo a adoptar un papel que las instituciones quieren imponerle, lo que deja al descubierto un conflicto latente en toda su estética: la lucha entre lo que el individuo quiere ser y lo que la sociedad le permite ser. El individuo para Stendhal se crea siendo diferente a los demás, pero esta diferencia no tiene que ver con el ánimo de destacar. La diferencia es más bien la consecuencia de quien, gracias a sí mismo, a sus procesos de reflexión —en los que la literatura y la imaginación son importantes— ha desarrollado su propio sentido de la vida, y la ama y la afirma, dando así como válida su visión existencial por encima de lo que las instituciones le quieren imponer.

- La naturaleza humana como fuente de derechos

En la casi totalidad de las novelas analizadas el héroe stendhaliano se enfrenta a un juicio, a la ley, a las normas de una comunidad. La dinámica de los relatos de Stendhal se caracteriza por la transgresión de las normas y el posterior juicio. En *Le Rouge et le Noir* Julien Sorel intenta asesinar a la señora de Rênal, hecho por el que se le juzga y es condenado a muerte. En *Les Cenci* también se juzga a Béatrix y se le sentencia a muerte por asesinar a su

padre. Y en *La Chartreuse de Parme* se enjuicia a Fabrice por asesinar a Giletti. La estética de Stendhal sugiere una relación problemática de fondo: el vínculo entre el individuo y las instituciones sociales.

Siendo el derecho el marco que regula esa relación, Stendhal considera que la ley es el resultado del consenso social, no obstante, como ya se ha señalado, no cree en las mayorías por carecer de nobleza y virtudes. A los que juzgan a Fabrice en *La Chartreuse de Parme* no les interesa criminalizarlo por el asesinato de Giletti, el objetivo del juicio es arrebatarle el poder al conde Mosca. Al jurado que procesa a Julien en *Le Rouge et le Noir* no le importa valorar su acción, quieren que su conducta no sea un mal ejemplo para otros de su misma clase social. La idea de que el derecho no responde a la justicia es más evidente en *Les Cenci*, donde las autoridades condenan a muerte a Béatrix sabiendo que la acción cometida por ella es justa y hasta legal, pero su veredicto tiene por finalidad prevenir futuras conductas delictivas, lo que actualmente se conoce con el término de política criminal. Aquí es donde la crítica de Stendhal a las instituciones sociales se vuelve más acérrima. Para Stendhal no son las instituciones sociales las que deben decidir lo que es justo e injusto, porque en la medida en que las sociedades llegan a niveles de organización más complejas, las leyes dejan de actuar en función de las personas. El objetivo de la ley consiste en garantizar la existencia de las instituciones y no en proteger jurídicamente al ciudadano, que es el fin original para el que se creó el derecho, al menos en la concepción humanista.

En el discurso de Stendhal pueden percibirse ciertos vestigios de una antigua filosofía grecolatina conocida como ley natural, que concebía la justicia a partir de las circunstancias particulares del individuo, de la naturaleza humana<sup>32</sup>. Para tal pensamiento, el fundamento de la legalidad, de la ley, no partía de una fuente externa al individuo, sino de la conciencia de la persona. Los criterios de punibilidad del derecho debían basarse en la naturaleza del ser humano y no en función de otros intereses. Además, la filosofía de la ley natural permitía deshacerse de un concepto esencialmente católico, que posteriormente adoptaría la teoría del derecho penal moderno: la culpabilidad. Tanto los principios católicos como el derecho penal moderno delegan en una tercera persona (las instituciones) la decisión de elegir los medios para extinguir la culpa y la responsabilidad penal. Dicha visión conlleva otorgarle un poder inmenso a las instituciones, pues son ellas las encargadas de establecer qué conducta va a ser tipificada como delito, lo que también implica reforzar el poder de los grupos sociales que mayor hegemonía tienen dentro de las instituciones. Stendhal, al contraponer a esta

---

<sup>32</sup> Trigeaud, 2011: 160.

perspectiva la filosofía de la ley natural, persigue que la extinción de la culpa ya no dependa de los intereses de una tercera instancia (como en *Les Cenci*, donde Clement VIII atribuye la culpa del asesinato de François a Béatrix por razones de política criminal, y no atendiendo el caso particular de Béatrix), sino a favor de los intereses propios de la naturaleza humana.

- El amor (las emociones)

La sociedad organizada constituye una decepción para Stendhal y el escritor buscará refugio en las pasiones, en las emociones. Su idea del amor simboliza una filosofía vitalista, sin embargo, hay que tener cuidado con la interpretación que se hace de la noción de amor. El concepto del amor en Stendhal no es un estado de imperecedera felicidad, mucho menos es sinónimo de bondad. El amor en su estética es un caos de emociones que tienden a ser ingobernables. En *Les Cenci* no hay ningún rastro de amor por parte de François para con su hija; en *San Francesco a Ripa* la princesa Campobasso manda a asesinar a su amante sin ningún remordimiento; Fabrice obliga a la madre de su hijo a realizar una acción sin importarle su vida; y Julien Sorel no duda en querer asesinar a la señora de Rênal. La idea del amor en Stendhal no es algo que pueda clasificarse como virtuoso, mucho menos como un ejemplo a seguir, pero el amor tiene un valor positivo en su discurso. Pero, ¿dónde radica la positividad de un sentimiento que en sus relatos nada tiene de benévolo?

El elogio a las pasiones es una estrategia de oposición a la nueva forma de vida que Stendhal fue capaz de visualizar<sup>33</sup>. Stendhal la caracterizó como un mundo vacío, superfluo, fatuo. Para entender esta idea es fundamental rescatar un pasaje de *Le Rouge et le Noir*, en el que Julien Sorel tiene un encuentro con el príncipe ruso Korasoff. Julien le comparte sus desdichas amorosas y Korasoff le da un consejo: debe ser un hombre más ligero, menos reflexivo, menos profundo. Korasoff le recuerda cuál es la norma que gobierna a la sociedad francesa: el principio de la *gravité*, el de la *haute fatuité*. Lo que se traduce del pasaje es que no hay que buscar un significado a (o en) la vida social, porque no la tiene. La vida en sociedad carece de trascendencia, si se quiere vivir –y sobre todo triunfar– hay que dejarse llevar por el funcionamiento social, es indispensable abstenerse de cuestionar las reglas sociales porque el único propósito que tienen es hacer funcionar a la sociedad y no mejorarla en términos humanísticos. Esta idea se repite en la *La Chartreuse de Parme*. Gina le da un consejo a Fabrice para que pueda sobrevivir y triunfar en la corte, le dice a su sobrino que no

---

<sup>33</sup> Esa nueva forma de vida podría calificarse con el apelativo de moderna. Desde el punto de vista histórico, el Estado moderno europeo se concibe a partir de la Revolución francesa.



debe cuestionar las reglas del juego sino que debe aprender a jugar<sup>34</sup>. No hay mejor figura que comparar el funcionamiento de la sociedad moderna con un juego, puesto que extirpa de la vida social todo signo de trascendencia, dramatismo y romanticismo. Entender la vida social como un juego implica que el ser humano debe abandonar todo anhelo de trascendencia, tiene que buscar la manera de adaptarse al funcionamiento, pues funcionar es más importante que ser. Ser moderno implica ser liviano, la diferencia entre liviano y pesado, superfluo y complejo no es algo que tenga que ver con la erudición, ni con la sapiencia intelectual. Ser complejo es seguir la vida según las pasiones, las emociones, el instinto, el amor, y ser liviano es no profundizar en ellas. Los héroes de Stendhal son complicados porque actúan en función de sus pasiones, para ellos el amor no equivale a la bondad según términos cristianos. Julien y Fabrice representan el ser ideal porque se resisten a ser el hombre modelo que la vida moderna demanda, Campobasso es una heroína épica porque se niega a aceptar la ligereza de Orsini, Julien es un *assassin* de la modernidad en tanto que en él se consuman la fuerzas de los propios fines del individuo sin atender a las normas dictadas por las instituciones sociales, y Fabrice encarna una manera elegante de resistir al mundo vulgar, puesto que renuncia a desarrollar cualquier talento, para no poder funcionar en él.

Recurrir a las pasiones es un valor que se opone a lo moderno, tal resistencia no es un simple acto de rebeldía. Para Stendhal es importante que la vida tenga un propósito, que tenga significado. Dicha búsqueda no está exenta de conflicto, es confrontación con el medio; pero la modernidad va en contra de esta visión de mundo, pues aspira a la erradicación del conflicto, de las pasiones. Por lo tanto, ser moderno es ser menos humano, de ahí la defensa del amor en la estética de Stendhal.

- La libertad

Finalmente, el último valor identificado que se desprende del discurso de Stendhal es la libertad. El derecho no es más que un conjunto de normas que rigen las relaciones de poder entre el individuo y la sociedad. Pero el valor principal que trata el discurso de Stendhal no es el derecho en sí mismo, sino el poder: ¿quién tiene la potestad de ejercerlo? ¿cuál es su fuente de legitimidad? A partir de estas dos interrogantes el alegato de Stendhal cuestiona por una parte a aquellos que justifican el monopolio del poder gracias a la ley, en tanto que ésta es producto del consenso de las mayorías sociales y, por otra parte a los que fundamentan en la razón el uso del poder. Ni la razón ni la ley son justas, porque en el fondo enmascaran

---

<sup>34</sup> Stendhal, 1839: 1972, 152.

relaciones de fuerza, que es lo que verdaderamente rige la actividad humana. Es una manera de decir que sólo existe el poder, no la justicia. Ni la confianza en la razón que caracterizó a la Ilustración del siglo XVIII, ni el enorme ordenamiento jurídico desarrollado por los Estados modernos del siglo XIX es, para Stendhal, civilización. A su juicio son meras sofisticaciones que esconden relaciones de barbarie. Ante el enorme poder de los Estados, Stendhal apuesta por la libertad del individuo, que permite a las personas desarrollar su voluntad. Empero, debe existir una norma que ordene las relaciones individuales para no caer en el desorden, en el caos. Al no simpatizar con las leyes positivas o las normas fundadas en algo exterior a la naturaleza del hombre, Stendhal aborda la conciencia del individuo. La reflexión interna es el mejor juez y verdugo del ser humano, es una forma de sofocar el paternalismo que se propicia con Estados demasiado grandes y transferir mayor responsabilidad a las personas haciéndose cargo de su propia vida, en definitiva: ser libres.

### 2.3. Género al que se orienta el discurso de los escritores

No es posible responder satisfactoriamente a la cuestión de si la literatura de Carpentier es o no escritura política. A diferencia de muchos escritores, Carpentier es consciente del significado social de la literatura. Para él, la literatura no es sólo arte que expresa conflictos personales, pocos de estos elementos podemos encontrar en su obra. Su concepción estética es que la literatura es, ante todo, un concepto, una idea, expuesta narrativamente y utilizada para determinados fines. El barroco, el realismo maravilloso, son elementos de su estética que denotan rasgos de escritura política, pues el escritor aspira a que éstos se conviertan en el lenguaje de América Latina.

Ahora bien, esto no significa que su discurso se encuentre orientado a la justicia (al pasado). Por ejemplo, en *El reino de este mundo* el conflicto lo constituyen cinco pequeños relatos, cuya única conexión entre ellos es el lugar donde se desarrollan: Santo Domingo. El conflicto principal de la novela no es mostrar las causas justas o injustas de la revuelta de los esclavos, su preocupación es exclusivamente estética: ¿cómo expresar la realidad narrativamente?

Es importante no confundir lo ético del discurso con lo justo, propio del discurso judicial. Como puede verse en el capítulo II, la fuerza actancial que mueve *El reino de este mundo* es la búsqueda por parte del héroe de un mundo mejor. Carpentier no narra un escenario donde el lector puede advertir aquellas situaciones que generan injusticia. En ningún momento el lector puede identificar lo que originó la revuelta de los esclavos en Santo

Domingo y poder así justificar o reprobar las revoluciones. Lo que muestra Carpentier es el comportamiento interior, sensible, que configura a su héroe (ésta es la parte estética de su discurso), y muestra además cuál es el comportamiento legal, correcto, que éste debe tener en relación con el mundo exterior (ésta es la parte ética de su discurso). El esquema se repite en *El siglo de las luces* y en *La consagración de la primavera*, la fuerza actancial de ambas es la búsqueda de un mundo mejor. En *Los pasos perdidos* el conflicto es eminentemente estético, cómo reproducir artísticamente una realidad llamada América Latina, y la fuerza actancial es la voluntad o el deseo de crear. Lo mismo ocurre en *El arpa y la sombra*, donde el problema a resolver es el balance del pensamiento estético del escritor. En *El acoso* y *El recurso del método* el conflicto es exclusivamente ético: cómo comportarse ante el mundo, el mundo expresado a través de las revoluciones en la primera novela y mediante el poder en la segunda. En los dos relatos la fuerza actancial es un comportamiento moral: la traición en *El acoso* y el poder en *El recurso del método*. Por lo tanto, su discurso se concentra en lo estético y en lo ético. Carpentier se orienta al presente<sup>35</sup>, por lo que su argumentación se sitúa en el género epidíctico. No obstante, hay elementos de su discurso que son políticos, deliberativos, pero que no se refieren, o no se manifiestan, en la estructuras de sus novelas, al menos directamente, sino en la concepción que el escritor tiene acerca de la literatura.

En reiteradas ocasiones se viene diciendo que América Latina como región no posee infraestructura cultural –aunque exista en cada Estado en mayor o menor grado–. Carpentier es consciente de ello y decide convertirse él mismo en una institución regional. A partir de ese momento su escritura es política. La parte política de su discurso se expresa en la definición de lo real maravilloso. Toda la narrativa que el escritor desarrolla gira en torno a este concepto. Sin embargo, al ser un discurso que tiene como objeto resaltar los valores de su concepción maravillosa, su alegato se vuelve epidíctico.

Debido a que Carpentier tiene como objetivo la adhesión de valores por parte de los demás escritores, no encontramos en él combates dialecticos sino propagación de valores, que se miden por el grado de intensidad<sup>36</sup>. Esta intensidad se percibe a través de dos señales: el intervalo de conexión entre el escritor y su auditorio, y la reputación que el prosista logra<sup>37</sup>. Se considera que el momento de conexión entre Carpentier y su auditorio se establece con la publicación en 1948 del prólogo de *El reino de este mundo*, y que constituye el llamado que

---

<sup>35</sup> Es interesante que el discurso de Carpentier se oriente al presente, cuando el contexto de la mayoría de sus novelas sucede en épocas históricas, aunque, como hemos dicho, no por ello sus novelas se enmarcan en el género histórico.

<sup>36</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006: 97.

<sup>37</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006: 98.

hace a los escritores. En un plazo de siete años, en 1955, los críticos comienzan a asociar a una serie de escritores latinoamericanos con las características estéticas que Carpentier ya había trazado con anterioridad. En 1964 las ideas estéticas de Carpentier ya habían sido recibidas por los escritores más representativos y, de alguna manera, es reconocido como uno de los fundadores de la narrativa que se estaba gestando en ese momento. Así se deduce de una conferencia de Carlos Fuentes en dicho año, cuya importancia en la creación del boom es para algunos fundamental<sup>38</sup>. Fuentes recoge prácticamente la mayoría de postulados ideológicos de Carpentier y los eleva a cánones literarios regionales. Casi parodiando las palabras de Carpentier, el autor termina diciendo que el único compromiso político del escritor es con la escritura, con el lenguaje<sup>39</sup>. Décadas más tarde no hay académico que no considere a Carpentier como uno de los fundadores de la literatura latinoamericana contemporánea.

Si el discurso de Carpentier transita entre el género epidíctico y el deliberativo, el de Stendhal va del deliberativo (habla sobre política, lo perjudicial que es la vida moderna para el hombre) al judicial (toca el tema de la justicia: el derecho no sirve para impartir justicia sino para conservar las instituciones). En otras palabras, el discurso de Stendhal va del pasado al futuro evitando el tiempo presente, mientras que el de Carpentier se concentra en el presente, en lo bello, en la estética, y sólo se vuelve al futuro en lo que se refiere a la concepción teórica de la literatura.

El hecho que el discurso de Stendhal evite hablar del presente es interesante, pues el escritor vivió una época agitada. Esto no significa que el tiempo de Carpentier no lo fuera, pero los grandes esquemas ideológicos estaban más o menos definidos en su época. En cambio, la vida de Stendhal abarcó una revolución que creó grandes expectativas –casi mesiánicas–, la instauración de un gobierno férreo y controversial que se vio obligado a adoptar contradicciones ideológicas (en estos dos aspectos los hechos son semejantes a los de Carpentier), la creación de un imperio después treinta y cuatro años de Restauración monárquica –momento en que Stendhal publica sus dos grandes novelas– y, finalmente, en 1848, siete años después de su muerte, se crearía la Segunda República. Visto con distancia parece una época de grandes contradicciones, en el transcurso de cincuenta y nueve años una sociedad pasó de constituir una monarquía absoluta a erigirse en un régimen de gobierno casi totalitario, de ser imperio a convertirse en monarquía parlamentaria para terminar adoptando nuevamente la forma de vida republicana. El mismo movimiento estético donde suele

---

<sup>38</sup> Pacheco, 2014: 30.

<sup>39</sup> Fuentes (1967): 1997: 178, 189-190.

ubicarse la narrativa de Stendhal refleja esta contrariedad: el romanticismo es admirado antes de la Revolución para ser repudiado posteriormente en la época burguesa. El discurso del propio Stendhal contiene elementos discordantes. Parece contrario a la monarquía pero admira la forma de vida aristócrata. A veces da la impresión de que apoya ciertas ideas republicanas pero desprecia la opinión del pueblo. Ni siquiera retrata los personajes de extractos sociales más bajos y, generalmente, sus protagonistas forman parte de una casta social privilegiada o se mueven dentro de ella.

La causa por la que contemporáneamente se interprete como agitado ese periodo de la historia se debe, desde el punto de vista ideológico, a que se estaba poniendo en cuestión la idea del progreso, no sólo en el aspecto político, también en el económico, en el científico y en los modos de vida. Dicho de otra manera, la inteligencia de la época se dividía entre aquellos que juzgaban el presente como signo de desarrollo y los que cuestionaban la idea de prosperidad, evolución y progreso. El discurso de Stendhal se ubicaría entre estos últimos. Ahora bien, cuestionar el progreso no resultaba sencillo, pues no se podía negar –al menos empíricamente– que los cambios en toda Europa, sobre todo los científicos y los económicos, implicaban cierto progreso. Incluso ideologías como las de Karl Marx o Saint-Simon mantendrán siempre la idea de progreso, razón por la cual los que lo miraban con sospecha nunca fueron capaces de crear un sistema sólido de pensamiento. El discurso de los antiprogresistas era político en tanto juzgaba la realidad, pero esta crítica no desarrolló un sistema de pensamiento del cual pudiera obtenerse una ideología sistemática, pues su pensamiento no decía cómo funciona el mundo, sino cómo resistir a él. Los escritores como Stendhal cuestionaron la visión que se tenía sobre el desarrollo, pero su crítica fue subjetiva y asistemática<sup>40</sup>. Su esfuerzo se concentró en la creación de valores, de una nueva moral que proporcionara a una generación futura las herramientas de valoración del progreso, de la civilización, para que ésta ya no fuera considerada sinónimo de desarrollo. El discurso contra el progreso fue variado, pero todos los que contribuyeron tuvieron algo en común: sus palabras se remontaron al pasado, a la búsqueda de un origen (ya sea en la monarquía, en el hombre natural de Rousseau, en la revolución de 1789 o en el mito napoleónico) con el fin de poder crear los principios de algo nuevo, de un futuro. De ahí que el discurso de Stendhal recurra a las ideas del pasado –de los pensadores de la Ilustración– para establecer los principios que rigieran a una sociedad futura, aunque ésta no se describa puntualmente, pues en el fondo no hay ninguna propuesta de mundo, sólo reacción.

---

<sup>40</sup> Con justa razón Ortega y Gasset diría de Stendhal: “Stendhal tenía la cabeza llena de teorías, pero no tenía las dotes de teorizador” (Ortega y Gasset, 2014: 22).

## 2.4. Lugares utilizados en la argumentación de los escritores

Ambos escritores utilizan como lugares más frecuentes en su argumentación los lugares de cualidad, pero lo hacen de distinto modo. A pesar de que Carpentier afirmó que lo real maravilloso no consistía en poner maquinas de coser sobre una mesa de disección<sup>41</sup>, el lugar de cualidad –que resalta la singularidad de las cosas– es el que más utiliza en su argumentación. De alguna forma el escritor tenía razón al decir que lo maravilloso es algo que concierne a la fe<sup>42</sup>, pero para ser más precisos, lo maravilloso es hacerle creer al lector que lo inusual es lo común. Resulta paradójico que Carpentier utilice esta estrategia cuando la mayoría de sus narraciones tienen su origen en algún hecho histórico, que es además tratado desde una perspectiva historicista. Esto quiere decir que Carpentier asume que hay hechos en la historia que en esencia se repiten, por lo que es posible obtener una lógica que no sólo explique el fenómeno histórico, sino la vida en general. A partir de esta visión, Carpentier concibe la revolución como parte de un sino, de ahí surge el concepto de maldad y bondad en su estética.

Si las revoluciones son algo connatural a la historia de América Latina, éstas deberían ser frecuentes y suceder en lugares diversos de la región. De estar de acuerdo con esta afirmación, lo razonable sería acudir a un argumento de cantidad que documente la reiteración de tales acontecimientos con el objetivo de mostrar las causas del episodio histórico y extraer una ley. Pero en vez de acudir a los lugares de cantidad, Carpentier omite el hecho positivo – ya que ideológicamente concibe que la literatura no debe documentar la realidad positiva– y recurre a lo insólito de la historia para explicarnos la historia; se vale de episodios anecdóticos propios de un libro de curiosidades. Por ello es imposible que el lector identifique en sus relatos las causas de los eventos históricos, y finalmente se queda con el dato asombroso: hombres que se convierten en animales, jacobinos luchando guerras en los mares del Caribe, cubanos combatiendo en la guerra civil española, o una rusa implicada en un complot contra algún dictador cubano.

Aunque, por otra parte, la utilización de los lugares de cualidad es coherente con la visión cristiana-católica que se manifiesta en toda la narrativa de Carpentier, pues los lugares de cualidad tienen como objeto cuestionar la eficacia del número<sup>43</sup>, o valorar aquello que es

---

<sup>41</sup> Carpentier, 1949: 2010, 8.

<sup>42</sup> Carpentier, 1949: 2010, 10.

<sup>43</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006: 153.

único e irrepetible<sup>44</sup>. En efecto, en todos sus relatos las revoluciones, la inestabilidad política, son una constante, una ley, una norma. Eso no significa que se esté utilizando un argumento de cantidad, pues el efecto que el escritor busca es despremiar esta realidad al contrastarla con los valores particulares que encarnan sus héroes: una revolución distinta, más idealista, más perfecta. Aunque, al mismo tiempo, este imaginario no puede realizarse en este mundo, quedándose únicamente en quimeras o utopías. Lo que persigue Carpentier al confrontar cantidad y cualidad, y reafirmar este último valor sobre el primero, es evitar mostrar el fundamento de la argumentación de su discurso. El escritor quiere que los destinatarios de su discurso se adhieran a sus palabras por el hecho de defender valores únicos, particulares: lo real maravilloso<sup>45</sup>.

Para consolidar la primacía de los lugares de cualidad, Carpentier emplea argumentos de orden y de esencia. La magia consiste en lograr que el dato curioso de la historia americana desplace de lugar a la historia oficial, aduciendo que antes de la oficialidad se encontraba el relato que, por lo imposible de su lógica, era desterrado al olvido, al cajón de las rarezas. Antes de que Colón descubriera América está la versión que el novelista presenta en *El arpa y la sombra*, antes que las crónicas de la conquista americana están los hechos narrados en *Concierto barroco*. Aunque para llevar a cabo este proceso de deslegitimación es necesario que el escritor adquiera un estatus igual de respetable que el del historiador. Se ha establecido que para conseguirlo, Carpentier exhibe su conocimiento de la historia europea y la vincula a los sucesos históricos americanos que él relata. Pero la desautorización al historiador oficial no sólo radica en esta estrategia, el hecho de sacar del margen la historia inaudita constituye un reproche a la historia oficial por dejar en el olvido relatos sólo por su singularidad. Carpentier se toma la tarea de ponerlos en el centro de su discurso y va construyendo así la otra historia de América, que gracias a su reputación de escritor (intelectual) desplaza de lugar a los manuales de la oficialidad. Finalmente, una vez allanado el camino del reconocimiento, Carpentier tiene la libertad de establecer la esencia de América Latina: lo real maravilloso. Ya definida América, el escritor acude a los argumentos de existencia para decir que lo que ahora se observa, lo marginal que antes estaba oculto –y que él ha hecho visible– es la realidad americana, es el nuevo mundo.

Por su parte, Stendhal utiliza los lugares de cualidad para establecer relaciones entre el individuo y la voluntad, el amor y la imaginación, el poder y el derecho, y la libertad y la conciencia. En todos ellos se elogia el valor de lo único en menoscabo de lo común, de lo

---

<sup>44</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006: 154.

<sup>45</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006: 159-160.

ordinario, es decir, los argumentos de cantidad. Para que los lugares de cualidad sean mejor valorados, Stendhal introduce dos medidas de valor: la trascendencia y la voluntad. Uno y otro juegan el papel de ideales que rigen la relación con los demás valores y sirven como principios de jerarquía. De esa manera, en la axiología de Stendhal lo eficaz y lo pragmático denotan una valoración perjudicial. Por ejemplo, los dos héroes de las novelas analizadas comenten un asesinato, ambos infringen una norma jurídica, que no es más que el acuerdo de las mayorías, bien producto de la razón o bien del sentido común. El crimen simboliza un enfrentamiento entre el valor de lo único (representado por Fabrice y Julien) y el lugar de cantidad (representado por el derecho, la norma). El argumento que exculpa al héroe stendhaliano es su deseo de trascender, lo que los convierte en seres particulares, únicos, diferentes al resto. Como la ley —o los convencionalismos sociales— no tiene en cuenta esta categoría para su enjuiciamiento, el derecho se vuelve inaplicable para ellos, Julien y Fabrice están por encima de la ley. Por el contrario, el resto de protagonistas tratarán de vivir de acuerdo a las normas establecidas, lo que a la larga los arroja a un balance negativo en sus existencias. Es el caso de Gina y Mosca, pues a pesar de sus éxitos políticos y sociales sus vidas terminan en fracasos personales: Mosca sin Gina y ésta sin Fabrice.

De este modo, los dos escritores utilizan el mismo recurso de argumentación, los lugares de cualidad. Sin embargo, lo orientan en sentido diferente. Carpentier lo hace para fundar algo nuevo: el realismo maravilloso. Gracias a que su argumentación se basa en el valor de lo particular no se ve obligado a explicar y argumentar en qué consiste ese realismo maravilloso (su alusión a que el realismo maravilloso es cuestión de fe no deja de ser una ambigüedad). Stendhal en cambio no emplea el valor de lo único para crear algo nuevo, sino para revelarse contra algo, que en su estética es simbolizado por el derecho, las normas, la institucionalidad, aunque al igual que Carpentier no precisará razonar tal rebeldía, como explica el héroe de *Le Rouge et le Noir* para justificar su delito:

Une mouche éphémère naît à neuf heures du matin dans les grands jours d'été, pour mourir à cinq heures du soir; comment comprendrait-elle le mot nuit? (Stendhal, 1830: 1958, 504-505).

## 2.5. Situación argumentativa

Uno de los resultados más destacables del análisis comparativo de los discursos de Carpentier y Stendhal es que salen a relucir las enormes diferencias entre la cultura europea y la latinoamericana. El discurso de Stendhal es reaccionario (en el buen sentido del término), de rebeldía, y el discurso de Carpentier, en cambio, es de orden, de fundación. El enemigo (en



el plano discursivo) de Stendhal es el progreso, el de Carpentier la ausencia de éste. Ambos discursos se encuentran situados en lados opuestos, en las antípodas de uno con respecto al otro. Carpentier no puede adoptar la rebeldía de Stendhal –ni su alegría, ni su humor–, puesto que la mayor parte de América Latina no conoce el progreso<sup>46</sup>; por ello, se ve en la necesidad de desarrollar una propuesta. Y es que el discurso de cualquier intelectual latinoamericano está obligado a ser propositivo. Hasta aquéllos más irónicos expresan la necesidad de una promesa de algo mejor. Resulta difícil que un escritor latinoamericano pueda darse el lujo, como hace Stendhal, de simplemente rebelarse, principalmente porque no hay nada contra lo que rebelarse, contra lo que burlarse<sup>47</sup>. Si en la narrativa de Stendhal la figura paterna se proyecta como una larga sombra que simboliza la autoridad y que finalmente se traduce en el enorme poder institucional de los Estados europeos, en Carpentier no existe esa figura paterna a la que hacerle la guerra, no hay Estado contra el cual mofarse (se puede reír de la forma en que se erigen las sociedades, pero tal comedia siempre esconde la tragedia de no tener un gran Estado).

Al contrario que en Stendhal, la figura autoritaria en Carpentier es la madre, no es posible alzarse ante ella. A la madre se le desea, pues Carpentier se ve necesitado de ocupar el vacío dejado por el padre, y eso, más que un deseo sexual implica responsabilidad, solemnidad. En tanto, Stendhal posee libertad puesto que no aspira a ocupar el sitio del padre. La mujer en su narrativa es una compañera en igualdad de condiciones, ya que ambos son víctimas –semejantes en la tragedia– de poderosas instituciones que los conminan a ocupar una posición, un rol. La mujer y el hombre de Stendhal establecen una alianza contra ese engranaje para definirse ellos mismos. No sucede así en Carpentier, la mujer en su narrativa es objeto de ambición, es el primer paso para establecer un dominio que luego se proyectará en forma política. El dictador de Carpentier no es un hombre ilustrado, como lo ha definido la crítica tradicional, el dictador de *El recurso del método* expresa el ansia de dominio, de poder, pero no en los términos de Stendhal, como valor de afirmación, sino que es la pretensión de

---

<sup>46</sup> Aquí nos referimos a América Latina en su conjunto, porque desde la perspectiva de Carpentier Latinoamérica es un todo.

<sup>47</sup> Bryce Echenique dice sobre el humor y la ausencia de personajes en la generación del boom: “Enseguida me di cuenta de que en aquellas novelas no se daba importancia a la vida sentimental o afectiva de los personajes, que había poco de individuo. Había un afán totalizante: llegar a la novela total –todas esas influencias de la novela de caballerías–, querían libros en los que cupiera el mundo entero, su objetivo era construir la metáfora de América Latina, como lo llama Julio Ortega, pero se veía muy poco a los personajes. Y, en segundo lugar, el humor era algo absolutamente reaccionario. Ya Cortázar había dicho que, en América Latina, cuando una persona empieza a escribir, se vuelve serio. El humor era una característica anglosajona, de Borges y de Bioy Casares. Los miembros del boom eran todos seriosísimos y arreglaban los problemas del mundo en sus trascendentes cenas” (Ayén, 2014: 556). Desde luego, no significa que los escritores latinoamericanos no produzcan obras con humor, pero ningún escritor los consideraría serios si sólo el humor definiera la totalidad de su obra.

establecer un orden, un principio, una fundación. Es el anhelo de ser padre y fundador, de ser el Estado que nunca han podido ser algunas naciones latinoamericanas; mientras que el héroe de Stendhal es el hijo rebelde que rechaza ocupar la posición de su padre –ni siquiera quiere ser continuación de él–, reniega convertirse en Estado, transformarse en imperio. Así pues, el poder que es fundación para Carpentier es transgresión para Stendhal.

## 2.6. Reflexiones finales sobre el discurso

Es posible comprender la lógica de la estructura del discurso de Stendhal y Carpentier identificando a qué se enfrenta cada escritor. Al calificar el discurso de Carpentier como fundacional –autoritario–, y el de Stendhal como aquel que se opone a la autoridad, se entiende la resistencia de Carpentier a que su novela –y la novela latinoamericana– sea psicológica, es decir, se enfoque en el campo de las emociones, y que la de Stendhal, por el contrario, se centre en ellas. El discurso de Carpentier tiene como fin la fundación, por lo que se tiene que dirigir a la creación de un mundo exterior, a ese mundo que pretende gobernar. Su estética debe ser objetiva y no subjetiva como la de Stendhal, de ahí que en la literatura de Carpentier no existan individuos, apenas haya personajes y todo parta de conceptos e ideas. Su discurso propone mundos mientras que Stendhal renuncia a ellos. En términos ideológicos, la propuesta estética de Carpentier se encuentra más desarrollada, en parte debido a que la realidad para él es inmóvil, estática.

La literatura de Carpentier gira alrededor de la teoría del realismo maravilloso; la de Stendhal ni siquiera es coherente, es una amalgama de pensamientos tomados de los pensadores de la Ilustración, que como bien señala Balzac, en términos narrativos parecen un carruaje mal construido<sup>48</sup>. La razón la encontramos en las causas históricas: la realidad para Stendhal se encuentra en constante movimiento y es contradictoria, igual que el siglo en el que vivió. Como se ha afirmado, Stendhal perteneció a la época en la que surgieron los estados modernos europeos, un tiempo sobre el que es difícil negar la idea de progreso, pero del que tampoco se pueden ocultar los grandes costos sociales y humanos que el progreso tiene. Los escritores de la época de Stendhal debatieron sobre si el beneficio es mayor que el precio por desarrollarse. Ante tal dilema, Stendhal se opone al progreso pero lo hace subjetivamente, esto es, en vez de negar la existencia de un progreso su crítica se concentra en crear un juicio de valor que permita cambiar la percepción del progreso. Por ese motivo, su estética se orienta a la interioridad y no a la exterioridad, como hace la de Carpentier. Hasta el

---

<sup>48</sup> Balzac, 1840: 1972, 631.

día de hoy, la mayoría de intelectuales europeos perpetúan este tipo de crítica, debido a que es un pensamiento que no ataca al sistema, no cuestiona materialmente la existencia del progreso.

La idea de interioridad y exterioridad del discurso de los escritores se manifiesta también en la idea de religión que se expresa en sus narrativas. Stendhal es adversario de la religión católica-romana por ser el modelo del Estado moderno, en tanto que Carpentier se aferra a la religión católica puesto que la necesita para su discurso de fundación. Para Stendhal, la dinámica de la religión católica (la idea de crimen y castigo, de pecado y culpa, de punición y redención) anula la humanidad del hombre, pues niega la vida. El escritor toma ideas de doctrinas próximas al protestantismo (jansenismo) y de los pensadores de la Ilustración para reafirmar el valor de las pasiones, y confía en la conciencia del hombre como guía de la existencia. Por el contrario, Carpentier aprovecha la parte idealista del discurso católico, la de ser promesa de algo, aunque la promesa sea imposible de cumplir; pero a Carpentier no le interesa el resultado, sino la motivación, de ahí el cambio de términos, del reino de los cielos (lo que ya está establecido) al reino de este mundo (lo que está por establecerse).

En relación con la identidad, no existe en Stendhal ningún conflicto identitario. Sus cambios de nombre, su seudónimo, su falseo de identidades no expresan un problema ontológico, más bien constituyen una visión carnavalesca del mundo, es negarse a aceptar el mundo tal y como es. Tampoco en Carpentier la identidad se presenta en los términos de la tradición hegeliana, no obstante, el conflicto identitario sí se suscribe a la tradición propia de los pensadores caribeños. La ausencia de una infraestructura cultural en esta región no permite que el intelectual tenga influencia –y poder– en la sociedad, lo que no significa que no existan intelectuales, pero su reconocimiento no surge de la propia cultura, sino que históricamente han dependido de otras zonas culturales para hacer valer su condición. La respuesta que da Carpentier a este fenómeno, y que lo extiende a toda Latinoamérica, es que al ser un territorio demasiado vivo, el pensamiento intelectual no puede desarrollarse porque no es una necesidad vital. Por eso piensa que Latinoamérica no precisa de intelectuales. Por ende, su lugar de adopción es Europa y no América. Nuevamente, Stendhal se encuentra en una posición contraria. Para éste el arte no está separado de la vida, y su obra es anti-intelectual a pesar de que a veces recurra al pensamiento de los *philosophes*. Si para Carpentier su lugar de elección es Europa, para Stendhal es cualquier sitio menos la Europa moderna, pues no busca el orden que el pensamiento intenta establecer, sino la vitalidad que el arte debe expresar.

En cuanto a la historia, la visión de Carpentier es también muy caribeña. Utiliza la historia para proporcionar intelectualismo a su discurso, siendo Occidente, Europa en particular, la fuente histórica en sus novelas. Carpentier selecciona eventos marginales de la historia latinoamericana y los vincula a la historia europea. La conexión entre ambas historias permite que los acontecimientos americanos relatados en sus textos sean asumidos por el lector como hechos indiscutibles. Se podría afirmar que América Latina nace a partir de la historia europea, viene al mundo occidental con la marca de lo insólito, de lo inusual, de lo exótico, categorías que sólo pueden existir de haber una imagen con la que compararse —en la narrativa de Carpentier la comparación entre Europa y América es constante—. Y, lo más importante, que la imagen europea sea asumida como la normal. De este modo, la historia europea se convierte en la regla, en lo común, mientras que la historia latinoamericana se presenta en su aberración. A diferencia de Carpentier, en Stendhal no hay ninguna visión historicista, cuando acude al pasado sus lectores no deberían tomarse la referencia seriamente, principalmente porque para el escritor la historia carece de solemnidad. La presencia del pasado en Stendhal sirve para reconducir a Europa por otros caminos, no para proporcionales continuidad. La actitud histórica en Stendhal es informal, algo irreal. En Carpentier, la historia es seria, pues ambiciona establecer una tradición, mientras que Stendhal quiere deshacerse de ella.

Por último, cabe mencionar que el único elemento en el que coinciden ambos discursos es en los lugares que fundamentan su argumentación. Los dos se auxilian de los lugares de cualidad, del valor de lo único frente a lo diverso. El valor de lo único es defendido por Carpentier ya sea en su manifiesto estético (la singularidad de América que menciona en el prólogo de *El reino de este mundo*) o en los valores que incorpora a su relato (la historia insólita de América, la soledad del intelectual, la revolución idealista pero incapaz de concretarse que defienden sus héroes). En Stendhal por su parte lo único es lo que define al individuo y la razón por la que se opone a la masificación que supone la vida moderna. Citando a Pascal, Perelman y Olbrechts-Tyteca dicen que el discurso que se basa en la cualidad tiene la ventaja de no necesitar fundamentar su argumentación porque parece que presume la inferioridad de lo múltiple<sup>49</sup>. Ciertamente, después de todo, resulta difícil imaginar la América que descubrió Carpentier, así como concebir la alternativa que Stendhal planteó frente a la modernidad.

---

<sup>49</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006: 159-160.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### FUENTES PRIMARIAS

- STENDHAL (1830): *Le Rouge et le Noir*, París, Librairie Générale Française, 1958.
- STENDHAL (1837): “Les Cenci” en *Chroniques italiennes*, Saint-Amand, Gallimard, 1952.
- STENDHAL (1839): *La Chartreuse de Parme*, Saint-Amand, Gallimard, 1972.
- STENDHAL (1853): “San Francesco a Ripa” en *Chroniques italiennes*, Saint-Amand, Gallimard, 1952.
- CARPENTIER, A. (1949): *El reino de este mundo*, Alianza Editorial, 2010.
- CARPENTIER, A. (1953): *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- CARPENTIER, A. (1956): *El acoso*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
- CARPENTIER, A. (1962): *El siglo de las luces*, Madrid, Akal, 2008a.
- CARPENTIER, A. (1974): *El recurso del método*, Madrid, Akal, 2008b.
- CARPENTIER, A. (1978): *La consagración de la primavera*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- CARPENTIER, A. (1979): *El arpa y la sombra*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1979.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AINSA, F. (1986): *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Editorial Gredos.
- ALBALADEJO, T. (1991): *Retórica*, Madrid, Editorial Síntesis.
- ALTAMIRANO, C. (2010): “Élites culturales en el siglo XX latinoamericano” en ALTAMIRANO, C. (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina II*, Buenos Aires, Editorial Katz.
- ARENDT, H. (2013): *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza Editorial.
- ARISTOTELES (1999): *Poética de Aristóteles*, Madrid, Editorial Gredos.
- AUERBACH, E. (1998): *Figura*, Madrid, Trotta.
- \_\_\_\_\_ (2011): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- AYEN, X. (2014): *Aquellos años del boom*, Barcelona, Editorial RBA.
- AZUELA, A. (2000): “Vanguardismo pictórico y vanguardia política en la construcción del Estado nacional revolucionario mexicano” en ALTAMIRANO, C. (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina II*, Buenos Aires, Editorial Katz.

- BAKHTIN, M. (2012): *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- BALZAC, H. (1840): “Études sur M.Beyle (Frédéric Stendhal)” en STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, Saint-Amand, Gallimard, 1972.
- BARTHES, R. (2001): *Variaciones sobre la literatura*, Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2002): *Ensayos críticos*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (2005): *El grado cero de la escritura. Seguido de nueve ensayos críticos*, Madrid, Editorial Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2009a): *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2009b): *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2009c): *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- BAUMAN, Z. (1988): *Modernidad y Holocausto*, Toledo, Ediciones Sequitur.
- \_\_\_\_\_ (2007): *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2010): *Vida líquida*, Barcelona, Paidós.
- BETTINI, M. Y GUIDORIZZI, G. (2008): *El mito de Edipo*, Madrid, Akal.
- BIOY CASARES, A. ET AL (1996): *The Paris Review: Confesiones de escritores. Escritores latinoamericanos*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo.
- BIRKENMAIER, A. (2006): *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo*, Madrid, Iberoamericana.
- BLIN, G. (1954): *Stendhal et les problèmes du roman*, París, José Cortí.
- BLOM, P. (2012): *Gente peligrosa. El radicalismo olvidado de la Ilustración europea*, Barcelona, Anagrama.
- BLOOM, H.(2002): *Cómo leer y Por qué*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2005): *El canon occidental*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- BOURDIEU, P. (2012): *La distinción*, Madrid, Tauros.
- BOUYER, L. (2007): *Diccionario de teología*, Barcelona, Editorial Herder.
- CARPENTIER, A. (1931): “América ante la joven literatura europea” en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1981.
- CARPENTIER, A. (1958): *Guerra del tiempo y otros relatos*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- CARPENTIER, A. (1967): “Papel social del novelista” en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1981.
- CARPENTIER, A. (1975): “Conciencia e identidad de América” en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1981.
- CARPENTIER, A. (1977): “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música” en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1981.
- CARPENTEIR, A. (1978): “Cervantes en el alba de hoy” en *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1981.

- CASANOVA, P. (2001): *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama.
- CASTELLANOS, H. (2007): *El asco*, Barcelona, Editorial Tusquet.
- \_\_\_\_\_ (2010): *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias*, San Salvador, Editorial Revuelta.
- CHATEAUBRIAND, R. (1848): *Memorias de ultratumba*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010.
- CORTÁZAR, J. (2006): *Obra crítica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- CROUZET, M. (2010): *Regards de Stendhal sur le monde moderne*, París, Editorial Kimé.
- CUESTA, A. Y JIMENEZ, H. (2005): *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal.
- CULLER, J. (1978): *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2010): *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica.
- DE BEAUMARCHAIS, J. y COUTY, D. (eds.) (2003): *Dictionnaire Bordas. Les grandes œuvres de la littérature française*, Varese, Ediciones Bordas.
- DE MAN, P. (2007): *La retórica del romanticismo*, Madrid, Akal Editores.
- DEL PRADO, J. (2000): *Análisis e interpretación de la novela*, Madrid, Editorial Síntesis.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2009): *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- DÍAZ, A. (2010): “Pedro Henríquez Ureña y las tradiciones intelectuales caribeñas” en ALTAMIRANO, C. (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina II*, Buenos Aires, Editorial Katz.
- DONOSO, J. (1972): “Historia personal del boom” (Fragmento) en SOSNOWSKI, S. (ed.), *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.
- EAGLETON, T. (2011): *Dulce violencia. La idea de lo trágico*, Madrid, Trotta.
- \_\_\_\_\_ (2013): *El acontecimiento de la literatura*, Barcelona, Península.
- ECO, U. (2011): *La estructura ausente*, Barcelona, Debolsillo.
- ESTÉBANEZ, D. (2008): *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ, T. (1998): *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*, Madrid, Akal.
- \_\_\_\_\_ (2000): “La narrativa cubana del siglo XX. Notas para la reconstrucción de un proceso” en VV.AA., *Revisiones de la literatura cubana*, Alicante, América sin nombre, nº 2, pp. 84-91.
- \_\_\_\_\_ (2013): “Francisco Menéndez frente a Alejo Carpentier, o sobre la vigencia de los mitos de la conquista” en VV.AA., *Incertidumbres e inquietudes: la América hispánica en el siglo XVIII*, Alicante, América sin nombre, nº 18, pp. 67-77.
- \_\_\_\_\_ (2014): “Estudio preliminar” en CARPENTIER, A., *El reino de este mundo*, Madrid, Akal.
- FRANCO, J. (2009): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Ariel.
- FUENTES, C. (1969) “Sobre la nueva novela hispanoamericana” en SOSNOWSKI, S. (ed.), *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.
- \_\_\_\_\_ (2011): *La gran novela latinoamericana*, Madrid, Alfaguara.
- GALLEGU, E. (2006): *Fundamentos para una Teoría del Derecho*, Madrid, Editorial Dykinson.

- GAMBOA, S. (2004): "Opiniones de un lector" en VV.AA., *Palabra de América*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- GARCÍA-CARRANZA, A. (1984): *Bibliografía de Alejo Carpentier*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1987): *El amor en tiempos del cólera*, Barcelona, Mandadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2012): *Todos los cuentos*, Barcelona, Mandadori.
- GENETTE, G. (1969): *Figures II*, París, Éditions du Seuil.
- GIBELLINI, R. (1998): *La teología del siglo XX*, Santander, Editorial Sal Terrae.
- GILMAN, C. (2010): "Casa de las Américas (1960-1971): un esplendor en dos tiempos" en ALTAMIRANO, C. (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina II*, Buenos Aires, Editorial Katz.
- GINER, S. ET ÁL (ed.) (1998): *Diccionario de sociología*, Madrid, Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ, D. (2010): "Søren Kierkegaard, pensador de la subjetividad (Estudio introductorio) en KIERKEGAARD, S., *Kierkegaard*, Madrid, Editorial Gredos.
- GONZÁLEZ, R. (2004): *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, Madrid, Editorial Gredos.
- \_\_\_\_\_ (2008) : *Cartas de Carpentier*, Madrid, Editorial Verbum.
- GONZÁLEZ, R. y PUPU-WALKER (eds.) (2006): *Historia de la literatura hispanoamericana II*, Madrid, Editorial Gredos.
- GUILLEN, C. (2005): *Entre uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Tusquets.
- HARSS, L. (2012): *Los nuestros*, Madrid, Alfaguara.
- HEIDEGGER, M. (2009): *Ser y tiempo*, Madrid, Editorial Trotta.
- \_\_\_\_\_ (2013): *Nietzsche*, Barcelona, Ariel.
- HERNÁNDEZ, D. (2008): *Oráculos griegos*, Madrid, Alianza Editorial.
- HOBSBAWM, E. (2003): *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- \_\_\_\_\_ (2011): *La era de la revolución*, Barcelona, Crítica.
- ISER, W. (2005): *Rutas de la interpretación*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- JAMES, C. (1993): *Los jacobinos negros. Toussaint L'Ouverture y la revolución de Haití*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- JASPER, K. (1993): *La filosofía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- KANT, I. (2010): *Kant II*, Madrid, Editorial Gredos.
- KAPUSCINSKY, R. (2010): *Cristo con un fusil al hombro*, Barcelona, Anagrama.
- KAYSER, W. (1992): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Editorial Gredos.
- KIERKEGAARD, S. (2010): *Kierkegaard*, Madrid, Editorial Gredos.
- KLAUSNER, K. (2006): *Jesús de Nazaret. Su vida, su época, sus enseñanzas*, Barcelona, Editorial Paidós.
- LE ROBERT MICRO (2006): *Dictionnaire de la langue française*, París, Edición Dictionnaire Le Robert.
- LUKÁCS, G. (2010): *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires, Ediciones Godot
- \_\_\_\_\_ (2013): *El alma y las formas*, Valencia, Universitat de València,



- MACCULLOCH, D. (2011): *Historia de la cristiandad*, Barcelona, Debate.
- MARCURSE, M. (2003): *Razón y revolución*, Madrid, Alianza Editorial.
- MARTIN, G. (2009): *Gabriel García Márquez: Una vida*, Barcelona, Editorial Debate.
- MARX, K. (2012): *Marx*, Madrid, Editorial Gredos.
- MENTON, S. (1998): *Historia verdadera del realismo mágico*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- MISHIMA, Y. (1984): *Nieve de primavera*, Barcelona, Caralt.
- \_\_\_\_\_ (2002): *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis*, Madrid, La Esfera de los libros.
- MULLER-BERGH, K. (1972): *Alejo Carpentier. Estudio Biográfico-crítico*, Madrid, Las Américas.
- MYERS, J. (2010): “El intelectual-diplomático: Alfonso Reyes, sustantivo” en ALTAMIRANO, C. (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina II*, Buenos Aires, Editorial Katz.
- NIETZSCHE, F. (1998): *La voluntad de poder*, Madrid, Editorial Edaf.
- \_\_\_\_\_ (2009): *Nietzsche I*, Madrid, Editorial Gredos.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2014): *Estudios sobre el amor*, Madrid, Alianza Editorial.
- PACHECO, J. (2014): “Aquel domingo de julio” en VV.AA., *El adiós del patriarca*, México D.F., Revista Proceso, nº 1955, pp.28-32.
- PALMER, R. y COLTON, J. (1971): *Historia contemporánea*, Madrid, Akal.
- PERELMAN, CH. y OLBRECHTS-TYTECA, L. (2006): *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos.
- PÉREZ, A. (2006): *Teoría del Derecho*, Madrid, Editorial Tecnos.
- RAMA, A. (2004): *Transculturación narrativa en América Latina*, México D.F. Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_ (2008): *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- REID, M. (2009): *El continente olvidado. La lucha por el alma de América Latina*, Barcelona, Editorial Norma.
- RIBEYRO, J. (2003): *La tentación del fracaso*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- RICOEUR, P. (2006): *Ideología y Utopía*, Barcelona, Gedisa.
- RINCÓN, E. (2007): “Prólogo de *Ese músico que llevo dentro*” en CARPENTIER, A., *Ese músico que llevo dentro*, Madrid, Alianza Editorial.
- RODRÍGUEZ, I. (1997) “La literatura del caribe: una perspectiva unitaria” en SOSNOWSKI, S. (ed.), *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- RUIZ, A. (2011): *Mitología clásica*, Madrid, Editorial Gredos.
- SAFRINSKI, R. (2010): *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Barcelona, Editorial Tusquets.
- SAID, E. (2007): *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Editorial Debate.
- \_\_\_\_\_ (2012): *Poder, política y cultura. Entrevistas a Edward W. Said*. Barcelona, Papel de liar.

- SALVADOR, G. (ed.) (2001): *Diccionario de sociología*, Madrid, Alianza Editorial.
- SARTRE, J. (1998): *La responsabilité de l'écrivain*, Vendôme, Editorial Verdier.
- SCHLEIERMACHER, F. (2004): *Estética*, Madrid, Editorial Verbum.
- SELDEN, R. (ed.) (2010): *Historia de la crítica literaria del siglo XX*, Madrid, Akal.
- SENNETT, R. (2011): *El declive del hombre público*, Barcelona, Anagrama.
- SHAW, D. (2008): *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*, Madrid, Cátedra.
- SOBRINO, J. (2000): *Jesucristo liberador. Lectura histórica-teológica de Jesús de Nazaret*, San Salvador, UCA Editores.
- SOLLORS, W. (2003): "La tematología hoy" en NAUPERT, C. (ed.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco.
- STEINER, G. (2003): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- STENDHAL (1839): "L'abbesse de Castro" en *Chroniques italiennes*, Saint-Amand, Gallimard, 1952.
- STENDHAL (1892): *Recuerdos de egotismo y otros escritos autobiográficos*, Madrid, Machado Libros, 2008.
- STÖRIG, H. (2012): *Historia universal de la Filosofía*, Madrid, Editorial Tecnos.
- THOMAS, H. (2011): *Cuba. La lucha por la libertad*, Galaxia Gutenberg.
- TOCQUEVILLE, A. (1856): *El Antiguo Régimen y la Revolución*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- TODOROV, Tz. y DUCROT, O. (2006): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México D.F., Editorial Siglo XXI.
- TODOROV, Tz. (2009): *Nosotros y los otros. Reflexiones sobre la diversidad humana*, México D.F., Editorial Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2011): *Vivir solos juntos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- TOMACHEVSKI, B. (1982): *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.
- TRIGEAUD, J. (2001): "Derecho Natural y Derecho Positivo" en RAYNAUD, P. y RIALS, S. (eds.), *Diccionario Akal de Filosofía Política*, Madrid, Akal.
- TROTSKY, L. (2010): "Cultura proletaria y arte proletario" en ALMAZÁN, S. Y VALDÉS, J. (eds.), *Bolcheviques en el poder*, México D.F., Ocean Sur.
- VARGAS LLOSA, M. (2006): *Ensayos literarios I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculos de Lectores.
- VEGAS, L. y OLMOS, P. (eds.) (2012): *Compendio de lógica, argumentación y retórica*, Madrid, Trotta.
- VIÑAS, D. (2007): *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.
- WELLEK, R y WARREN, A. (2009): *Teoría literaria*, Madrid, Editorial Gredos.
- WILLIAMS, R. (2008): *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- WILLIAMSON, E. (2007): *Borges: una vida*, Barcelona, Seix Barral.
- ZWEIG, S. (2013): *Tres poetas de sus vidas. Casanova, Stendhal, Tolstoi*, Barcelona, Editorial Planeta.